

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

EDITH WHARTON

ÉTUDE CRITIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

E. K. BROWN

Professeur à l'Université de Toronto.

PARIS
LIBRAIRIE E. DROZ

25, RUE DE TOURNON

1935

EDITH WHARTON

ÉTUDE CRITIQUE

A MESSIEURS L. CAZAMIAN ET C. CESTRE

Hommage de reconnaissance.



Digitized by the Internet Archive
in 2026



EDITH WHARTON

(reproduit d'après BACKWARD GLANCE, avec l'autorisation
de la maison Appleton-Century).

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

EDITH WHARTON

ÉTUDE CRITIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS-LETTRES
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

E. K. BROWN

Professeur à l'Université de Toronto.

PARIS
LIBRAIRIE E. DROZ

25, RUE DE TOURNON

1935

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Copyright by E. K. Brown, 1935.



EDITH WHARTON

CHAPITRE PREMIER

LES CONTES (Première partie : 1890-1904)

« Elle s'est servie de chacune des leçons que lui enseigna son maître », disait M. Edward J. O'Brien, il y a quelques années, en parlant des contes de Mrs Wharton, « sauf pour ce qui est de la douceur et de l'aisance. Pour l'artifice pur, on est même en droit de dire qu'elle l'a parfois dépassé¹ ». Le maître, évidemment, c'est Henry James. « Pour conclure, continue M. E. J. O'Brien, le recueil de ses contes constitue un superbe pastiche d'Henry James avec bien peu de la personnalité de l'auteur². » Les sujets familiers de Mrs Wharton sont en effet les mêmes que ceux de Henry James : elle présente des aristocrates, des artistes, des savants, des déracinés, des mondains, et même des revenants. Il faut ajouter que dans ses premiers recueils dont il sera uniquement question dans ce chapitre, son style est exactement celui de Henry James, mais elle pousse plus loin encore cette fusion hardie du prosaïsme savoureux et de l'élégance recherchée. Cependant Mrs Wharton n'a pas conçu le conte de la même façon que Henry James. Celui-ci mûrit longuement son sujet, le traite avec amour, en épuise toutes les richesses ; Mrs Wharton l'embrasse d'un seul coup et n'en présente que l'élément essentiel et vital. Elle fait preuve dans ses meilleurs contes d'une rapi-

1. O'Brien, *The Advance of the American Short Story*. p. 203.

2. *Ibid.*, p. 205.

dité d'action et d'un brillant de style qu'un critique sévère pourrait qualifier de « manque de douceur et d'aisance ». Elle a une richesse de matière, une sobriété de termes qui la rapprochent davantage de Mérimée ou de Maupassant que de James. Parlant des grands maîtres du conte français et du conte russe, Mrs Wharton dit : « Ils ont transformé le voile éblouissant étendu sur la vie en une épée plongée au cœur de l'expérience humaine ¹. » Les contes de Henry James sont les plus subtils de ces voiles d'un tissu complexe et chatoyant alors que ceux de Mrs Wharton sont fulgurants, sifflants, aigus et mordants, comme la meilleure épée.

Dans ses meilleurs contes, elle reste toujours dans les coulisses. On n'y trouve ni commentaires de l'auteur, ni dialogues relâchés, ni caractères inutiles, ni digressions ou complications d'aucune sorte. Elle économise ses moyens et ne vise qu'au seul effet qu'elle veut produire.

Avec une admiration quelque peu jalouse, Henry James fit un jour allusion à « l'armature d'acier ² » de Mrs Wharton, et de fait nul n'a écrit avec plus de fermeté et de précision.

Sur les neuf recueils de contes que publia Mrs Wharton, cinq parurent avant 1910 ; et la valeur de ses publications diminua à mesure que leur nombre augmentait. Les recueils de 1930 et 1933 sont nettement inférieurs à celui de 1926, qui, lui-même, est inférieur à celui de 1916. Et non seulement les quatre derniers recueils sont inférieurs en tant que recueil ; ils sont inférieurs d'histoire à histoire. Une seule réserve peut être faite : le génie de Mrs Wharton n'a jamais faibli dans les histoires de fantômes et de revenants. *Mr Jones* dans le recueil de 1930, *Miss Mary*

1. *The Writing of Fiction*, p. 36. L'auteur saisit l'occasion qui lui est offerte pour adresser à la maison Appleton-Century, aux MM. Scribner et à la maison Plon ses sincères remerciements de leur amabilité en l'autorisant à reproduire les passages cités des œuvres de Mrs Wharton au cours de cet ouvrage.

2. *Letters of Henry James to Walter Berry*, N° 4.

Pask dans celui de 1926, *Kerfol* dans celui de 1916, sont aussi hallucinants qu'aucun des contes de 1910, dans *Tales of Men and Ghosts*.

« Les auteurs d'histoires de revenants visent simplement à faire trembler de terreur instinctive¹ », dit Mrs Wharton. Or dans les contes dont on vient de parler, l'émotion recherchée est parfaitement obtenue. Pourquoi la faut-il rechercher ? Mrs Wharton ne nous le dit pas. C'est peut-être une question à ne pas poser.

I. — JUVENILIA

Les *Juvenilia* de Mrs Wharton furent écrits à la fin du siècle dernier et ne furent jamais publiés en recueil. La valeur médiocre de ces contes réside moins dans la matière et la méthode que dans les fautes qu'ils révèlent et sont seuls à révéler. Ils ne retiennent l'attention qu'en vertu du contraste entre leur terne médiocrité² et la très réelle valeur des recueils qui vont suivre. Le premier de ces contes *Mrs Mansley's View* parut dans le *Scribner's Magazine* de juillet 1891. C'est l'histoire d'une jeune femme ruinée et condamnée à vivre dans une chambre de domestique au dernier étage d'un hôtel de New-York. Un tel sujet pouvait être traité soit par l'ironie, soit par la sympathie. Et le lecteur des deux ou trois premiers recueils de Mrs Wharton s'attendrait certes à trouver ici le tour ironique. Rien de tel. L'ironie est totalement absente, et la sentimentalité du récit touche parfois à une sensiblerie exaspérante. Cette même sensiblerie domine dans *That Good May Come* qui parut dans le *Scribner's Magazine* de mai 1894. Là Mrs Wharton nous présente un jeune et misérable poète, qui, afin d'acheter une robe de première communion à sa petite sœur, vend un poème

1. *The Writing of Fiction*, p. 41.

2. Voir *A Backward Glance*, p. 112.

scabreux ayant pour héroïne une jeune femme de sa connaissance. Or, à l'église, il aperçoit la jeune femme dans l'assistance et quelle n'est pas sa honte de découvrir que la fille de cette dernière fait aussi sa première communion ! C'est lamentable à force de sentimentalité. De plus l'histoire traîne. Des spécimens des vers du jeune poète interviennent au milieu de laborieuses analyses de caractères ; des personnages inutiles sont introduits ; et les scènes se prolongent bien plus qu'il n'est nécessaire pour la belle ordonnance du récit . Dans le même magazine parut aussi *The Fulness of Life*, en décembre 1893. Bien qu'assez plat ce conte révèle du moins la manière de Mrs Wharton entre 1898 et 1904. Mrs Wharton a cité, en l'approuvant le fameux dicton : « On peut demander au lecteur de croire tout ce qu'on est capable de lui faire accroire ¹. » *The Lamp of Psyche* qui parut dans le *Scribner's Magazine* en octobre 1895, aurait pu être écrit pour prouver au moyen d'une expérience le jugement formulé plus haut. Cette expérience fut un échec. On demande au lecteur d'admettre qu'une jeune femme très cultivée, un peu légère et très amoureuse de son mari, peut cesser brusquement de l'aimer en apprenant qu'il n'a pas pris part à une guerre qui eut lieu un quart de siècle auparavant. Les caractères du mari et de la femme sont beaucoup mieux étudiés que ceux de la plupart des personnages des premiers contes et n'était sa donnée extraordinaire *The Lamp of Psyche*, avec ses excellentes descriptions de Paris et de Boston comme arrière-plan, pourrait facilement rivaliser avec les œuvres plus mûres de Mrs Wharton. Les esquisses de Boston s'apparentent étroitement aux premiers chapitres des *Bostonians* qu'Henry James avait publié une dizaine d'années auparavant.

The Valley of Childish Things and Other Emblems, collection de dix contes ironiques à la manière de Heine,

1. *The Writing of Fiction*, p. 33.

parut dans le *Century Magazine* de juillet 1896. Ces contes sont totalement différents des autres contes proprement dits, non seulement par la construction mais aussi par le style. Ils sont d'une simplicité, d'une sûreté de forme, et d'une concision, saisissantes.

II. — THE GREATER INCLINATION

Le premier recueil de contes de Mrs Wharton, *The Greater Inclination*, parut en 1899. La première histoire du recueil est un noble conflit entre deux passions. L'héroïne, femme d'âge mûr, est soupçonnée par tout son entourage et particulièrement par son soupirant d'avoir été la maîtresse et l'inspiratrice du plus grand poète d'amour de la génération précédente. Elle n'a été que sa compagne intellectuelle, sa confidente, son second lui-même ; mais chaque fois que sa poésie fut passionnée ou personnelle il s'agissait de quelqu'autre femme, de quelque beauté sensuelle inintelligente ou inculte. Après la mort du poète, la « muse » est partagée entre le désir de répondre aux vœux de son amoureux qui lui offre un amour humain et passionné tel qu'elle ne l'a jamais connu et le désir, plus grand peut-être, de ne donner à personne ce que le poète n'a pas voulu prendre.

Cette muse, Mary Anerton, est un personnage de la plus grande importance dans l'œuvre de Mrs Wharton. Mrs Leath dans *The Reef*, Mrs Sellars dans *The Children* ne sont qu'un autre aspect du même personnage : des femmes qui, à l'âge mûr, sont restées aussi jeunes et aussi ardentes qu'à vingt ans et unissent avec une séduction étrange les grandes passions aux grandes délicatesses. C'est donc là le prototype de plusieurs personnages de Mrs Wharton, prototype qui est particulièrement heureux.

A Journey ne ressemble à aucun autre conte de cette collection, ni même à aucune autre œuvre de Mrs Wharton.

Elle vise souvent à produire une sorte d'horreur, tantôt selon la tradition du grotesque obscur d'Hawthorne, tantôt selon la tradition plus terre à terre de Bierce. Mais *A Journey* est dans la tradition de Maupassant. Le sujet — le désir de cacher une mort inopportune — a été traité par Maupassant¹ et le détachement avec lequel Mrs Wharton nous expose les motifs de la dissimulation et les ruses mesquines de la survivante est nettement inspiré de Maupassant. Nous ignorons le nom de l'homme qui meurt, une nuit dans un Pullman, et celui de sa femme qui tient sa mort secrète tout le long du jour. Mais par contre nous connaissons tous les replis du cœur de cette femme sèche et égoïste et, quels que soient notre répulsion et notre dégoût, il nous faut admettre tout ce qu'il y a d'humain dans cet effroyable égoïsme.

Dans *Souls Belated* le conflit des passions est traité d'une façon admirable. Une jeune femme vient de divorcer. Une liaison avec un homme supérieur à son mari, à tous les points de vue, lui fait croire qu'elle n'a conçu l'idée du divorce que par la compréhension de la platitude et de la futilité de l'existence qu'elle a menée jusqu'ici avec son mari. Mais elle hésite sur l'origine de cette compréhension. L'aurait-elle eue sans que son amour pour son amant ne lui eût ouvert les yeux ? Bref, le problème est le suivant : peut-elle épouser son amant sans sacrifier son amour-propre ? L'épouser c'est s'avouer à soi-même que le divorce a été suscité non par un idéal abstrait mais par une préférence passionnée pour un individu. Ne pas l'épouser c'est frustrer le vouloir-vivre qui reste énergique en elle. Sa raison lui recommande la fuite. Elle fait ses bagages, quitte l'hôtel où elle demeure avec son amant, arrive jusqu'au paquebot qui lui assurera l'évasion. C'est alors que l'instinct reprend le dessus. Le vouloir-vivre s'affirme plus fort que l'amour-propre. Elle retourne à la vie et à l'amour.

1. Voir *En Famille*.

Les incidents se déroulent avec une précision et une clarté remarquables, peut-être même excessives — car la clarté peut parfois s'acheter trop cher. Les scrupules de l'héroïne ne sont nullement ceux d'une riche habitante de la Cinquième avenue, maîtresse d'un romancier moderne. Ce sont les scrupules d'une âme torturée. Henry James, dans une de ses lettres à Walter Berry, établit une excellente comparaison entre Mrs Wharton et lui-même. Il se représente comme un ver, et Mrs Wharton comme un aigle. Une situation comme celle de ce conte exige de la part de l'auteur une patiente pénétration jusque dans les replis les plus profonds de l'âme. Mrs Wharton, comme l'aigle, va trop vite, peut-être trop haut et la topographie psychologique reste vague et indécise. La situation écrase la psychologie, les personnages lui sont sacrifiés.

A Coward doit à une exposition très soignée son apparence de vérité cruelle. Il s'agit ici d'un homme qui durant toute une vie d'abnégation a été poursuivi par un remords inéluctable. Il ne peut oublier qu'une fois, encore jeune, il n'a pas su se montrer à la hauteur d'une situation délicate et s'est conduit en lâche. Ce remords est si poignant que cet homme recherche toutes les occasions de risquer sa vie afin de se prouver à lui-même qu'il a autant de courage que le premier venu. Les traits psychologiques dont Mrs Wharton pare ce caractère aussi complexe qu'attachant n'ont pas la simplicité géométrique de *Souls Belated* : ils ont la réalité même de la vie.

C'est le manque d'unité d'intérêt qui perd *A Cup of Cold Water*. Le fond même de l'histoire est une étude de la méconnaissance de soi, du dualisme entre le désir d'échapper aux conséquences de ses fautes et celui de les accepter, quelles qu'elles soient. Chez Woburn, le héros de Mrs Wharton, le premier est réfléchi, le second instinctif. Il est caissier dans une banque de New-York, sur le point d'être poursuivi pour de nombreux vols. Au lieu de fuir il s'ingénie à trouver prétextes sur prétextes pour remettre

son départ et il finit par rester. Si Mrs Wharton s'était limitée à l'étude des états psychologiques successifs du pauvre Woburn le conte aurait eu autant de valeur esthétique que de vérité humaine. Malheureusement l'une des raisons de l'ajournement — qui ferait à elle seule un fort joli conte — dépasse les limites de ce conte ; un personnage secondaire surgit qui captive l'attention et la curiosité du lecteur aux dépens de Woburn et de l'unité de l'œuvre. C'est de cet épisode, somme toute secondaire, qu'est tiré le titre du conte.

The Portrait présente également un conflit entre diverses inclinations. Un peintre, de l'école de Sargent, rate volontairement le portrait de son modèle plutôt que de révéler à la fille de celui-ci la vulgarité crapuleuse de ce visage. On retrouve les mêmes fautes dans *The Pelican*. Ce qu'Henry James disait du *Secret* de Bernstein s'applique bien ici : « Ce n'est qu'un petit cas stérile, qu'une petite monstruosité bien limitée aussi curieuse que l'on voudra, mais sans morale ni moralité (le bon vieux mot !) du tout ¹. »

Les situations de ces deux contes ont été traitées avec soin et habileté. Avec tant d'habileté même que l'élément humain, découpé et trituré de cent façons, est devenu tout aussi arbitraire qu'une peinture religieuse espagnole.

J'ai essayé d'indiquer non seulement la valeur des contes en eux-mêmes, mais la valeur du recueil en tant que recueil. Dans chaque conte se déroule une lutte marquée entre deux inclinations puissantes, s'opposant l'une à l'autre dans une situation critique. Et c'est le plus souvent la plus faible des deux en apparence qui se trouve triompher.

La valeur dramatique des meilleurs contes est indiscutable. Il s'en dégage l'impression d'une intelligence constructive remarquable, mais avec quelques faiblesses dues à un manque de connaissance de la vie du cœur et de l'instinct. Ce recueil révèle donc la jeunesse de l'auteur.

1. *Letters* (Ed. Lubbock), t. II, p. 321.

III. — CRUCIAL INSTANCES

Crucial Instances (1901) fut le second recueil que publia Mrs Wharton. Par son titre, à la formule si nette et si heureuse, elle révèle la tendance psychologique qui a créé l'unité du recueil. D'après sa théorie le conte se rattache au roman en ce qu'il unit l'évolution de l'intrigue à l'étude du caractère, mais en diffère en limitant la complexité des personnages étudiés aux traits indispensables à l'intrigue¹. Il ne saurait être permis à un personnage de conte de s'étaler avec le sans-gêne permis — et à certains points de vue nécessaire — aux personnages de roman. Les personnages du conte doivent être rigoureusement soumis aux nécessités de l'intrigue ; ils ne doivent faire, dire ou penser que ce que l'intrigue leur propose. C'est la situation tragique (*crucial instance*) qui importe. Elle est décisive en tant qu'elle délimite les traits fonciers des personnages. Dans les décors, les types, les situations que choisit Mrs Wharton il y a une diversité prodigieuse. Il s'agit de voir maintenant s'il n'y a en outre aucune unité dans la méthode adoptée pour combiner entre eux ces facteurs changeants.

The Duchess at Prayer présente un décor qui rappelle celui de *The Valley of Decision* qui parut l'année suivante. C'est une tragédie grandiose. La situation tragique est pourtant ici des plus simples : il s'agit de fureurs de jalousie longtemps refoulées qui se satisfont enfin avec une cruauté savante et même sadique. Prenant dans un filet habilement tendu la duchesse ingénue et son amant séduisant, le duc jaloux offre à sa femme de choisir pour son amant la mort violente ou le long supplice d'une mort d'inanition. Ces personnages sont assez clairement calqués sur ceux de *My Last Duchess*, de Browning. L'intelligence

1. *The Writing of Fiction*, p. 47.

ironique de Mrs Wharton, consciente de la légèreté de caractère et de la grâce exquise de la duchesse, fait mieux que Browning. Elle débarrasse le duc de l'impénétrabilité monstrueuse que lui attribua Browning et met en cause un souci d'honneur farouche et cruel, mais compréhensible pour tout lecteur doué d'un certain sens historique.

Dans *The Angel at the Grave* on nous transporte en Nouvelle-Angleterre et on nous met en présence d'une vieille fille dont toute la vie n'a été qu'un dévouement sans borne à la gloire déclinante d'un ancêtre disciple d'Emerson. Au moment où, pour la première fois, elle commence à douter de la valeur de cette renommée, arrive un jeune biologiste qui cherche un manuscrit perdu de cet ancêtre. Il assure à la vieille fille, qu'en dehors de ses rapports avec le maître de Concord et ses émules, son ancêtre s'était distingué par un mémoire biologique dont il n'avait jamais voulu comprendre la valeur et qu'il n'avait jamais publié. Et voici une justification inattendue du dévouement de cette pauvre femme. On retrouve le document précieux et le conte s'achève sur le ton de l'ironie. C'est un conte admirable, d'une belle pureté de ligne, ayant tous ses personnages parfaitement subordonnés au développement de l'intrigue et pleins d'une vitalité calme.

C'est *The Recovery*, toutefois, qui domine le recueil. Ce conte est un des chefs-d'œuvre de Mrs Wharton. Un peintre de la Nouvelle-Angleterre, très apprécié de son entourage universitaire, subit l'expérience de Paris et du Louvre. Caché sous sa vanité d'enfant gâté il reste cependant quelque chose de sain et de solide qui lui permet de tirer profit de cette épreuve humiliante. Henry James lui-même aurait pu être satisfait de l'effet obtenu. C'est une œuvre parfaitement réussie. Mrs Wharton a atteint ici le genre de perfection qu'elle poursuit dans tous ses contes.

The Rembrandt n'est qu'un vague essai qui conserve la formule du recueil, mais ne présente aucun intérêt.

The Moving Finger est, par contre, très vivant, partie à cause de l'abondance des images frappantes, partie à cause du courant trouble de supernaturalisme mélodramatique qui le traverse. L'ensemble produit un effet à peu près semblable à celui obtenu par Henry James dans un ouvrage tel que *The Sense of the Past*. La situation est extrêmement dramatique : un peintre vient de faire le portrait de la femme d'un ami, et s'est mis à l'aimer au cours des séances de pose ; cette femme meurt ; le mari désolé supplie le peintre de retoucher le portrait afin que celui-ci représente ce que sa femme serait devenue si elle était encore vivante. Accepter, c'est violer l'image que le peintre garde en sa mémoire. Refuser, c'est priver un malheureux d'une consolation dont il éprouve un besoin éperdu. Le peintre s'incline devant la douleur de son ami. Il retouche, non seulement une, mais deux fois, le portrait. Mais à la mort du mari, qui survient quinze ans après celle de la jeune femme, le peintre s'empare du portrait et lui rend sa forme primitive et l'apparence radieuse qui exprimait à son sens l'âme du sujet. On peut faire deux reproches à ce conte : la netteté et la simplicité lui manquent et d'autre part la durée dépasse peut-être celle d'un simple récit. C'est un de ces sujets qui permettent de croire que dans le choix de ses matériaux Mrs Wharton recherchait souvent quelque chose de plus vaste et de plus souple que le simple conte. Celui qui nous occupe touche au roman. Quel beau roman en effet elle aurait pu écrire si elle avait donné au sujet le somptueux décor de *The House of Mirth* et fouillé les caractères de ses personnages avec le même soin que dans *The Reef* !

Le dernier des six contes qui composent le recueil *The Confessional*, nous ramène à l'Italie, mais à l'Italie du Risorgimento. Assez confus et surchargé, le conte ne vaut que par la méthode compliquée avec laquelle l'auteur nous présente l'intrigue. L'introduction est consacrée à un jeune New-Yorkais dont le rôle est assez flou et qui ne ser-

vira guère que comme témoin ou reporter par la suite. Le corps du récit est une histoire racontée par un prêtre italien qui avait été attaché à un pair comme aumônier, au temps assez reculé où se produisit le drame. Il y a en outre un dialogue entre le pair, son frère et la femme de ce dernier que le prêtre rapporte au lecteur. A l'époque à laquelle Mrs Wharton écrivit ce conte, elle n'avait pas encore acquis le doigté nécessaire pour faire tourner avec une régularité ininterrompue toutes les roues de cette machine compliquée. Il est néanmoins intéressant de constater qu'elle avait déjà l'audace de s'attaquer à une tâche aussi difficile et assez de talent pour ne pas y échouer complètement.

Le recueil contient en plus de ces six contes un dialogue, *Copy*, vigoureux autant que subtil, entre un homme et une femme de lettres qui avait été amants en un lointain passé. C'est un jeu d'esprit savoureux.

IV. — THE DESCENT OF MAN AND OTHER STORIES

La publication de ce recueil en 1904 marque un tournant dans la carrière de Mrs Wharton, en tant qu'auteur de contes. Les deux premiers recueils avaient été conçus sur un plan bien différent. La plupart des contes n'avaient pas au préalable été publiés dans des magazines. Il est fort probable que Mrs Wharton avait conçu chacun d'eux comme partie d'un tout, liée par une unité non seulement de méthode et de style, mais aussi, si l'on peut dire, de doctrine et de tonalité. Cette unité est caractéristique des premiers volumes ; aucun des recueils postérieurs ne la possède au même degré. Le titre lui-même avertit le lecteur d'un manque d'unité possible : *The Descent of Man and Other Stories* ; alors que ceux des recueils précédents semblaient attirer l'attention sur l'identité foncière des sujets. Le critique anonyme de *The*

Nation (de New-York) signale l'infériorité évidente de ce recueil par rapport aux précédents : « On se souvient qu'il y a à peine une année on avait demandé à Mrs Wharton d'écrire une dizaine ou une douzaine de contes sur les hommes. Les voici, suivant le nombre fixé et artistement écrits selon les règles du contrat¹. » L'impression de manque d'unité se trouve confirmée par le fait que dans l'édition anglaise, postérieure à l'édition américaine, se trouve un conte de plus qui n'a aucun rapport avec les précédents.

Le conte qui donne son titre au volume touche à la farce ; et voir Mrs Wharton s'essayer à ce genre est aussi triste que de voir un maître en eau-forte faire une gouache. Toutefois l'œuvre n'est pas sans valeur, surtout lorsque Mrs Wharton revient aux subtils raffinements de la comédie de mœurs. *Expiation* a les mêmes faiblesses, et, pour l'unité et la belle ordonnance de l'ensemble du recueil, on voudrait voir ce conte suivre immédiatement le premier au lieu de n'occuper que la septième place (édition américaine) ou la troisième (édition anglaise).

A *Venetian Night's Entertainment* a dû être écrit à l'époque où Mrs Wharton travaillait à *The Valley of Decision*. Dans ce conte pittoresque et coloré un jeune homme de Salem, nourri des coutumes puritaines de la Nouvelle-Angleterre, se trouve jeté dans le tourbillon de la vie voluptueuse et brillante de la Venise du xviii^e siècle. L'intrigue est bien conduite mais l'auteur ne tire aucun effet de la « situation internationale » implicitement contenue. C'est aussi l'Italie qui sert de décor à *The Letter* parfois appelée *The Last Letter*. Le héros est un des rares Anglais de l'œuvre de Mrs Wharton et peut-être faut-il voir là la raison pour laquelle ce conte fut ajouté à l'édition anglaise. Ce n'est somme toute qu'un mélodrame assez superficiel, placé à l'époque du Risorgimento.

1. *The Nation*, t. XCI, p. 496 (24 novembre 1910); probablement de H. W. Boynton.

The Lady's Maid's Bell est une des premières histoires de revenants composées par Mrs Wharton. C'est aussi une des meilleures. C'est un récit assez impressionnant de vivants et de revenants, plus dans la veine de Bierce que dans celle de Hawthorne ou de James. D'une façon générale Hawthorne et James ont surtout présenté des phénomènes incompréhensibles pour la raison humaine. Bierce, au contraire, suggère toujours à la fin de son récit une explication rationnelle de l'événement qui semblait surnaturel à première vue. L'incertitude est savamment graduée dans le conte de Mrs Wharton ; le lecteur croit, mais n'en est pas très sûr tout de même, que les éléments d'apparence surnaturelle ne sont qu'un subterfuge pour abriter des relations, très naturelles, à vrai dire, entre deux amants.

J'ai volontairement réuni les cinq contes hétérogènes dont je viens de parler, afin de mieux mettre en lumière, par le contraste, le manque d'unité du volume. Toutefois les cinq dont il reste à parler ont entre eux une unité dont il faut tenir compte, bien qu'elle n'ait rien de la rigoureuse fermeté à laquelle nous avait habitués l'auteur.

The Other Two est un cas caractéristique de « situation tragique ». Un homme sensible vient d'épouser une femme deux fois divorcée. Les « deux autres », c'est-à-dire les deux anciens maris, se trouvent en présence de leur successeur et de la femme qui leur a appartenu à tous les trois. La dernière page de ce conte où Mrs Wharton présente toute la situation est l'une des meilleures de son œuvre. De si légères touches n'atteignent que rarement à de semblables profondeurs :

« Mais au moment où il mettait la main sur le bouton de la porte elle s'ouvrait du dehors, livrant passage à sa femme. Alice s'avancait, fraîche et souriante dans son costume de ville, tandis que de son boa rejeté en arrière s'échappait un parfum subtil :

— Prenons-nous le thé ici ? demanda-t-elle.

« Puis elle aperçut Varick et accentua son sourire, comme pour voiler son tressaillement de surprise.

— Tiens ? comment-allez-vous ? dit-elle d'un ton dégagé. Pendant qu'elle tendait la main à Varick, elle vit Haskett derrière lui. Son sourire se glaça un instant, pour repaître bien vite, accompagné d'un regard oblique lancé à Waythorn.

— Comment allez-vous, monsieur Haskett ? dit-elle, en lui donnant une poignée de main sensiblement moins cordiale.

Les trois hommes gênés, restèrent debout devant elle.

Varick, toujours le plus maître de lui, finit par se lancer dans une phrase explicative.

— Nous... j'avais à voir Waythorn un instant, au sujet d'une affaire, balbutia-t-il en rougissant.

— Haskett s'avança avec son air habituel de doux entêtement.

— Je suis navré, dit-il, de vous importuner, mais vous m'aviez fixé vous-même le rendez-vous à cinq heures. Et il désignait avec résignation la pendule de la chmeinée.

— Je suis désolée, dit-elle, je suis toujours en retard ; mais il faisait si beau dehors !

— Elle ôta ses gants, gracieuse, cherchant à se faire pardonner, répandant autour d'elle une atmosphère d'aise et de bien-être qui faisait disparaître le ridicule de la situation. Mais avant de parler affaires, ajouta-t-elle, je suis sûre que vous avez tous envie d'une tasse de thé.

— Elle se laissa choir dans sa chaise basse, près de la table à thé, et les deux visiteurs comme attirés par son sourire s'avancèrent pour prendre de ses mains la tasse qu'elle leur offrit.

— Elle regarda Waythorn qui s'approcha et prit la troisième tasse en riant ¹. »

1. But as he placed his hand on the door it opened from without, and his wife appeared on the threshold.

Comparé à celle-ci une page de Katherine Mansfield elle-même paraîtrait médiocre.

The Reckoning est aussi une des meilleures œuvres de Mrs Wharton. L'intrigue n'est qu'un fil bien fragile pour soutenir une aussi puissante peinture de mœurs et de caractères. Il s'agit dans ce conte concis et sobre d'une femme qui, pour se justifier d'avoir divorcé une première fois, construit une morale d'individualisme pur. Mrs Wharton étudie le caractère de la jeune femme au moment où elle commence à craindre que son second mari ne la délaisse. Celui-ci, en effet, croyant sincèrement à la morale que lui enseigne sa femme, y fait appel pour justifier à son tour sa requête de divorce.

Non seulement Mrs Wharton fait très habilement ressortir les lacunes d'une telle morale, qui ne tient pas assez compte des faits de la vie sociale, mais encore elle démontre

She came in fresh and smiling, in her street dress and hat, shedding a fragrance from the boa which she loosened in advancing.

'Shall we have tea in here, dear?' she began, and then she caught sight of Varick. Her smile deepened, veiling a slight tremor of surprise.

'Why, how, do you do?' she said with a distinct note of pleasure.

As she shook hands with Varick she saw Haskett standing behind him. Her smile faded a moment, but she recalled it quickly, with a scarcely perceptible side-glance at Waythorn.

'How do you do Mr Haskett?' she said, and shook hands with him a shade less cordially.

The three men stood awkwardly before her, till Varick always the more self-possessed, dashed into an explanatory phrase.

'We, I had to see Waythorn a moment on business' he stammered, brick-red from chin to nape.

Haskett stepped forward with his air of mild obstinacy 'I am sorry to intrude: but you appointed five o'clock', he directed his resigned glance to the time-piece on the mantle.

She swept aside their embarrassment with a charming gesture of hospitality.

'I'm so sorry, — I'm always late; but the afternoon was so lovely'. She stood drawing her gloves, propitiatory and graceful, diffusing about her a sense of ease and familiarity in which the situation lost its grotesqueness. 'But before talking business' she added brightly. 'I'm sure every one wants a cup of tea'.

She dropped into her low chair by the tea-table, and the two visitors, as if drawn by her smile, advanced to receive the cups she held out.

She glanced about for Waythorn, and he took the third cup with a laugh.

The Descent of Man and Other Stories, pp. 103-105; le texte de la traduction française est basé sur celui des *Metteurs en scène*, etc J'ai donné également le texte anglais à cause de ses hautes qualités de style.

que les éléments intellectuels du caractère ne sont que des transpositions, sur un plan de plausibilité logique, des éléments émotifs qui se révèlent autre part, et se montrent sans masque. Les éléments intellectuels ne sont — pour se servir des termes de Stuart Sherman — que les vêtements des passions.

The Dilettante vaut surtout par le doigté du dialogue. Mrs Wharton ne s'est permis nulle part ailleurs une telle suite de répliques rapides. Ce conte touche de si près à la forme dramatique que l'on pourrait croire qu'il n'est qu'une adaptation d'un dialogue dramatique, tel que *Copy* dont il a été question plus haut. Les deux personnages, un homme et une femme, s'enveloppent avec obstination dans une subtilité de sentiment irréaliste. La vie leur impose un fait réel, brutal même, l'homme commence à éprouver un amour normal. Le contraste entre la clarté, la force de ce fait et le monde de complications imaginatives obscures et flottantes qu'il dissipe, donne à cette histoire une force, une valeur, une richesse de moyens qui dépassent presque l'auteur.

The Mission of Jane tient de la farce par la donnée, mais, par la force pénétrante de l'analyse de caractère et de mœurs, ce conte atteint à la comédie sociale. Il nous montre l'effet que produit sur un ménage sans enfant l'adoption d'une fillette, Jane. A l'époque où elle écrit cette histoire, Mrs Wharton n'avait pas encore acquis le sens exact de l'extension demandée par un sujet, et ce conte ne produit pas toute l'impression que l'on pourrait en attendre, à cause d'une trop grande concision.

The Quicksand présente une lutte entre des inclinations à la fois si tragiques et si vraisemblables, qu'il se rattache surtout au premier recueil. Une veuve, qui aime sincèrement son fils, a cependant trop d'affection pour la fiancée de celui-ci. Terriblement impressionnée par la ressemblance de son fils avec ce père qui fit un martyr de son existence et par la ressemblance de la fiancée avec elle-

même, elle se décide à prévenir la jeune fille du danger qu'elle court en épousant son fils. Il est intéressant de noter au passage la similitude de ce conte et des *Gestes* de M. Paul Bourget, où l'enfant, une fille, est bien pire que le fils de *The Quicksand* ¹.

1. Voir les remarques générales sur le conte dans le chap. II, p. 38 et dans le chap. XI, pp. 208-213.

CHAPITRE II

LES CONTES (*suite*) (Seconde partie : 1908-1933)

I. — THE HERMIT AND THE WILD WOMAN AND OTHER STORIES

Ce recueil parut en 1908. Il contient sept contes dont cinq ont trait au sujet favori de Mrs Wharton : la vie d'un mondain américain chez lui et à l'étranger. Dans le sixième elle s'aventure sur les terres de « l'ouest de l'Hudson », cette région, que, selon les critiques de Chicago, MM. Lovett et Boynton, elle connaît mal et méprise beaucoup. Le septième conte évoque avec un charme exquis et un sens historique très sûr l'ascétisme italien de la fin du moyen âge. Ce charme réside surtout dans les tableaux précis et pittoresques des paysages italiens, tableaux nombreux dans le conte et tout aussi beaux que ceux de *Italian Backgrounds*, récit de voyage qu'elle publia en 1907. Les deux personnages de ce conte, le timide et doux ermite et la fouguese religieuse qui a fui le couvent, ne parviennent pas à nous intéresser à leur sort. Nous ne les connaissons ni physiquement, ni moralement. Nous ne savons pas au juste où l'histoire se passe, et nous oublions vite leurs noms. De tels détails sont trop terre à terre pour ce conte. Les héros ne sont pour nous que des âmes éthérées, des atomes anonymes, perdus dans le mouvement qui doit rendre la vie et la vérité à l'Europe catholique. Mrs Wharton a rarement été plus heureuse dans le choix et l'interprétation d'un sujet. Le narrateur du conte joint à l'esprit d'un compilateur de pieuses lé-

gendes une finesse de goût et une crédulité naïve qui se complaît à peupler les bois de faunes et de satyres et s'attend sans cesse à quelque apparition de Merlin l'Enchanteur.

Ce petit chef-d'œuvre se trouve bien dépaycé dans le recueil auquel il donne son titre.

The Last Asset nous plonge dans une atmosphère de cosmopolitisme aussi corrompue que celle du *Cosmopolis* de M. Paul Bourget. Ce conte n'a aucune valeur. Il excite la curiosité sans même chercher à la satisfaire.

La vieille ville universitaire de Wentworth où se déroule *The Pretext* n'est autre que la Hillbridge de *The Touchstone* et *The Recovery*; l'étroitesse de la vie qu'on y mène, la pauvreté de la culture du milieu, ressortent mieux que dans les ouvrages précédents par suite d'un contraste nettement marqué entre cette ville et les multiples traditions millénaires de l'Angleterre. C'est peut-être pour plaire à Henry James — convaincu que l'écrivain américain trouvait plus riche matière dans l'aristocratie anglaise que dans la société américaine — que Mrs Wharton a choisi des personnages anglais. Ce choix, en tout cas, est particulièrement heureux. Elle a très bien saisi ce qu'il y a de moins véhément, de plus tenace dans le caractère anglais et l'on ne peut que déplorer le trop petit nombre de personnages anglais dans son œuvre. Le sujet en lui-même est assez banal : la passion silencieuse d'un jeune Anglais de passage pour une Américaine un peu âgée et assez sotte.

Dans *The Pot-Boiler* et *In Trust*, Mrs Wharton étudie la lente dégradation de l'art sous l'influence de l'argent et de l'avarice. Malheureusement les caractères sont si nettement soumis à la thèse qu'ils ne parviennent pas à retenir l'attention du plus bienveillant des lecteurs. De même *The Verdict* est trop faible pour mériter qu'on en parle.

The Best Man, qui termine le recueil, ne manque pas d'habileté. Ainsi que *The Hermit* and *The Wild Woman*, il

est différent, en matière et en méthode, du reste du volume. Il s'agit d'un fonctionnaire qui doit choisir entre son devoir d'état et la dignité de sa vie domestique. Ce conte est plein de couleur locale : malveillance, lettre anonyme, chantage, luxe fou de nouveau riche. Conte médiocre malgré tout, et que l'auteur eût dû laisser dormir dans le magazine où il parut pour la première fois. Exception faite de *The Hermit and the Wild Woman*, très heureux essai dans un genre particulier, ce recueil ne s'élève guère au-dessus de la médiocrité.

C'est le premier recueil qui nous autorise à affirmer que le talent de conteur de Mrs Wharton s'affaiblit. C'est qu'elle est déjà une romancière de grande envergure et que le conte désormais ne sera qu'en marge de ses productions littéraires.

II. — LES METTEURS EN SCÈNE

Il convient ici de parler brièvement du recueil intitulé *Les Metteurs en Scène* qui parut chez Plon en 1909. Ce recueil contient huit contes, dont sept étaient déjà connus du public américain et venaient justement d'être traduits en français par des amis de l'auteur¹. Il n'y a aucune raison pour nous attarder sur ces contes. Il serait toutefois intéressant de savoir si ce fut Mrs Wharton ou ses traducteurs qui décidèrent de l'édition française et du choix des contes².

Les Metteurs en Scène fut écrit en français directement et n'a jamais paru en anglais³. On y trouve quelques phrases plus lourdes et enchevêtrées que celles qui vien-

1. Pour la liste des œuvres du recueil et les noms des traducteurs, consulter la bibliographie p. 335.

2. La maison Plon nous a répondu qu'elle n'était pas en mesure de nous fournir des renseignements à cet égard. Une lettre adressée à ce sujet à Mrs Wharton est restée sans réponse.

3. Voir la remarque de Henry James à ce sujet, *A. Backward Glance*, pp. 183-184.

draient sous une plume française, mais, dans les grandes lignes, le style de Mrs Wharton est excellent, ferme, ramassé et concis. En tout cas ce ne serait pas moi qui aurais le droit de le critiquer ! Les « metteurs en scène » sont une jeune fille américaine, Blanche Lambart, et un jeune flâneur français dont la profession consiste à mettre de riches et snobs américains en rapport avec des Français désireux de redorer leur blason. Bien que tombant dans le pathos vers la fin, ce conte touche à la comédie de mœurs, et celà d'une façon plus marquante que dans la plupart des autres contes de l'auteur, mais sans l'observation précise et le fini qui caractérisent par exemple *The Other Two* réédité dans ce recueil.

III. — TALES OF MEN AND GHOSTS

Dans ce recueil qui parut en 1910 il n'y a que deux contes qui aient trait aux fantômes. *Afterward* est une histoire de revenants assez banale. Deux Américains achètent un manoir anglais, attirés qu'ils sont par le charme de la vieille demeure et la légende d'un revenant errant dans ce domaine. Le fantôme s'est chargé dans le passé de punir tout malfaiteur qui habiterait le château. Or il se trouve justement que l'un des Américains a indignement abusé de la confiance d'un homme avant de quitter l'Amérique. Et voilà que le coupable disparaît sans laisser de trace. Est-ce le fantôme qui l'a puni ou l'ancienne victime qui s'est vengée ? L'incertitude est ici un charme de plus.

The Eyes, la seconde histoire de revenants, est l'un des meilleurs contes de Mrs Wharton, c'est à coup sûr la meilleure histoire de revenants qu'elle ait écrite. Un riche mondain de New-York, au cours d'une vie profondément égoïste, a cependant commis deux actes de pure bonté. Les deux fois, dans la nuit suivante, il a vu devant lui une

paire d'yeux effroyables, les mêmes yeux chaque fois. Je citerai en anglais, la description de ces yeux, car jamais Mrs Wharton n'écrivit avec une plus subtile maîtrise et toute traduction ne pourrait que trahir le texte.

" The very worst eyes I've ever seen : a man's eyes — but what a man ! My first thought was that he must be frightfully old. The orbits were sunk, and the thick red-lined lids hung over the eye-balls like blinds of which the cords are broken. One lid drooped a little lower than the other, with the effect of a crooked leer ; and between these folds of flesh, with their scant bristle of lashes, the eyes themselves, small glassy disks with an agate-like rim, looked like sea pebbles, in the grip of a star-fish ¹. "

Puis on passe des détails physiques à l'impression de bassesse morale que donne le regard :

" What turned me sick was their expression of vicious security. I don't know how else to describe the fact that they seemed to belong to a man who had done a lot of harm in his life, but had always kept just inside the danger-lines. They were not the eyes of a coward, but of some one much too clever to take risks ; and my gorge rose at their look of base astuteness ². "

Le personnage en fut effrayé au point de quitter dès le lendemain la demeure où cette effroyable vision l'avait torturé, et il ne tarda pas à traverser l'océan. Il ne revint jamais dans son ancienne demeure. Trois années s'écoulent. Notre homme se trouve accomplir un nouvel acte de générosité. La nuit suivante il se réveille en sursaut et :

" There they hung in the darkness, their swollen lids dropped across the little watery bulbs rolling loose in the orbits, and the puff of flesh making a muddy shadow underneath... eyes which had grown hideous gradually, which had built up their baseness coralwise, bit by bit, out of a series of small turpitudes ³. "

1. *Tales of Men and Ghosts*, p. 254,

2. *Ibid.*, *Loc. cit.*

3. *Ibid.*, p. 266.

Ces yeux ne sont que le reflet de ceux du narrateur. Il n'y a aucun moment plus frappant dans toute l'œuvre de Mrs Wharton que celui où, un peu après le lecteur, le héros s'aperçoit que ces yeux sont les siens. Il lui arrive de regarder dans un miroir placé en face de lui, et dans la demi-obscurité de la salle il y retrouve les yeux effroyables dont il vient de parler. Mrs Wharton est trop maîtresse de son art pour faire de cette découverte un coup parfaitement inattendu. Elle nous a averti, tout au début du conte, que cet homme avait été jadis « un homme charmant avec de jolis yeux ¹ » et au moment où il nous conte son histoire elle nous le donne comme un homme ayant « a small squat trunk with the red blink of the eyes in a face like mottled bark ² », réussissant ainsi à encadrer dans l'histoire des yeux le récit de la vie du héros. Il s'y montre d'ailleurs tel que le révèlent les yeux immondes qui l'effraient tant et ne lui inspirent que mépris et effroi.

Dans les huit contes qui complètent le volume on peut bien trouver un être intangible dominant chacun d'eux, sauf un, mais cet être n'a rien de surnaturel. Prenons par exemple *The Debt*. Galen Dredge, qui occupe la chaire Lanfear d'Évolution Expérimentale à Columbia University, a été nommé à ce poste éminent en qualité de disciple fidèle et très aimé du maître dont la chaire porte le nom. Or Dredge se sert de tous les avantages que lui procure cette chaire pour réfuter la théorie de Lanfear et diminuer ainsi la gloire du mort, mais faire ressortir la vérité. Dredge doit en effet choisir entre une fidélité sentimentale aux conclusions de son maître et une fidélité plus profonde à l'esprit de Lanfear, qui de son vivant s'acharna toujours à la poursuite de la vérité. Dredge s'acquitte de sa dette envers son maître ainsi que celui-ci l'eût souhaité.

The Bolted Door est une excellente étude d'esprit mi-

1. *Ibid.*, p. 244.

2. *Ibid.*, p. 245.

criminel, mi-malade. Il s'agit d'un New-Yorkais, cossu et âgé, atteint de neurasthénie, mais trop paresseux pour essayer seulement de se suicider. Autrefois il a tué un riche parent dont il était l'héritier, et le crime fut si adroitement accompli que personne n'eut l'idée de le soupçonner. Maintenant qu'il veut mourir sans avoir le courage de se tuer, il cherche à se faire accuser. Son avocat, deux journalistes, le procureur, un médecin aliéniste l'écoutent, trouvent étrange l'histoire du meurtre, et mettent en doute la solidité de sa raison. La porte menant à la mort se ferme devant lui. On l'envoie dans un asile d'aliénés. Et sur tout le conte plane la figure de la victime, personnage digne de Dostoïevski, grotesque et étrange, peu en rapport avec sa fin tragique.

His Father's Son est bien moins important. C'est l'histoire d'un jeune homme à l'imagination romanesque qui s' imagine être né d'une liaison entre sa mère et un chanteur célèbre, morts l'un et l'autre à l'époque où se déroule le conte. Il n'en est rien et il doit se résigner à n'être que le fils d'une honnête femme et d'un simple bourgeois.

Full Circle n'a pas plus de valeur. Il ne tient que par la clarté d'une intrigue assez complexe en elle-même, mais dont l'auteur se tire à merveille.

The Daunt Diana est une étude délicate et fort émouvante sur l'âme d'un collectionneur d'objets d'art. Ses rapports avec les objets de sa collection sont aussi passionnés, exquis, complexes que ceux qui existent entre gens de haute civilisation, et de haute culture. Dominé par sa passion de collectionneur il achète d'un seul coup toute l'immense et incomparable collection Daunt. Mais il ne saurait apprécier à sa juste valeur chaque objet ainsi acheté en bloc. Il se décide donc à revendre la collection afin de la disperser à travers le monde. Puis il la rachète pièce par pièce, se procurant ainsi toutes les joies de la possession.

The Legend est l'ironique histoire du retour à New-York d'un prophète que l'on croit mort depuis vingt ans et qui

est devenu un objet de culte pour les snobs mondains. Par le sujet autant que par le tour, ce conte rappelle l'*Erewhon Revisited* de Samuel Butler. Pour augmenter l'ironie, il n'y a que le narrateur qui connaisse l'identité du mystérieux étranger. On a mutilé et faussé sa doctrine afin de l'adapter aux besoins des *culture clubs* et des aristocrates qui affichent une passion pour les arts. Les écrits plus profonds qu'il rapporte de ses longues années de solitude et de méditation ne sauraient être, de l'avis de ses plus enthousiastes interprètes, que des divagations d'aliéné. *The Legend* serait l'un des meilleurs contes de Mrs Wharton si elle avait su ou voulu ajouter au triomphe facile de l'ironie, une étude plus approfondie de la psychologie de son héros.

The Blond Beast, titre assez mélodramatique d'un conte étrange, nous transporte dans un milieu très différent de ceux que nous venons d'examiner. Les personnages rappellent ceux de *The Fruit of the Tree*, et l'on sent la même gaucherie de l'auteur en face d'un milieu qu'elle connaît mal.

The Letters est une étude qui jure également avec l'esprit du recueil, qui dans l'ensemble reste élégant et mondain. Le conte commence bien et rappelle en son début *Bunner Sisters*. C'est, dans la première moitié, une étude pénétrante d'une femme pour qui la vie a été dure et pénible, et qui, par son caractère timide et pessimiste, paraît vouée au malheur. Vers la fin le ton change brusquement, et l'ironie habituelle de l'auteur reprend le dessus pour se moquer du bonheur passager accordé à cette femme. Ce changement de ton n'a ici aucune raison d'être et produit une impression fâcheuse. Trois années d'intervalle entre les deux parties du conte, — et trois années durant lesquelles les deux personnages principaux subissent d'importantes transformations psychologiques — font penser à tout lecteur soucieux de technique que Mrs Wharton avait là matière à nouvelle, sinon à roman.

IV. — XINGU AND OTHER STORIES

Le recueil *Xingu and Other Stories* qui parut en 1916 est mal nommé. C'est *Bunner Sisters*, et non *Xingu* qui frappe le lecteur et se grave dans son esprit. *Bunner Sisters* est aussi étendu, du reste, que les nouvelles de la série *Old New-York*, et c'est dans le chapitre qui porte le titre *Nouvelles de New-York et de Paris* que nous en ferons l'analyse¹. *Xingu* n'est qu'un jeu d'esprit ironique et narquois. *Kerfol* et *The Triumph of Night*, l'un breton, l'autre de la Nouvelle-Angleterre, sont des histoires de revenants qui font penser à Hawthorne, mais qui manquent de son pouvoir ténébreux.

The Choice est médiocre, tant au point de vue psychologique qu'artistique. Ce conte avait d'abord paru dans *Century Magazine* de 1908, c'est-à-dire deux ans avant la publication de *Tales of Men and Ghosts*. Mrs Wharton aurait aussi bien fait de l'y laisser dormir et l'on se demande comment elle fut amenée à le faire réimprimer six années plus tard. Hors *Bunner Sisters*, il faut citer *The Long Run*, étude du New-York caractéristique de l'auteur, *Autres Temps*, et *Coming Home* qui fait penser à *Fighting France* (qui avait paru en 1915).

Autres Temps est une ébauche du thème de *The Mother's Recompense*. Dans le conte, comme dans le roman, il s'agit d'une grande dame New-Yorkaise qui revient au pays après de longues années d'exil, lesquelles ont suivi un divorce scandaleux. Dans le conte, un cercle, indulgent aux excentricités de la fille de cette dame qui mène une vie bien plus scandaleuse que le passé de la mère, reste fermé à celle-ci. Dans le roman, la même mesure est, avec plus de vraisemblance, appliquée aux deux femmes. Le conte n'atteint pas à l'effet voulu — pathétique mêlé d'indi-

1. *Bunner Sisters* est étudié dans le chap. iv, *Nouvelles de New-York et de Paris*, pp. 63-64.

gnation quelque peu ironique — car le lecteur ne peut admettre que le relâchement de la morale n'ait pas un effet rétroactif. Il sent que pour atteindre le pathétique on a faussé le portrait de tout un groupe de personnages.

The Long Run est très bien mené. Les dialogues surtout, sont d'une vérité et d'une vivacité étonnantes. Il faut noter aussi le choix habile du point de vue duquel les événements sont vus et racontés. On peut considérer ce conte comme une adaptation à la vie moderne du beau poème de Browning : *The Statue and the Bust*. Un New-Yorkais revient dans sa ville natale après une vingtaine d'années d'absence. Il y retrouve l'homme et la femme qui jadis incarnaient pour lui tout ce que la vie américaine avait de brillant, de vivant et d'osé. Et c'est pour lui une grande déception. L'homme n'est plus une vive et puissante intelligence, mais un mondain élégant. La femme est encore plus changée. Ce n'est plus qu'une partenaire de bridge et une voisine de table aimable pour tout le monde. L'homme est très habilement amené à conter comment il n'osa pas braver les conventions sociales par amour pour cette femme, et comment, peu à peu, la pression constante de ces lois sociales a fait de chacun d'eux deux êtres aussi dépourvus de personnalité que ceux qu'ils méprisaient jadis. Il semble d'après ce conte que Mrs Wharton se soit dès cette époque intéressée au thème de *The Age of Innocence*.

Coming Home subordonne la psychologie à la structure, mais ce faisant parvient à produire un effet merveilleux où le clair et l'ambigu se confondent comme pour mieux faire ressortir les qualités de chacun ¹.

V. — HERE AND BEYOND

Ce recueil parut en 1926. Deux des six contes qui composent le recueil se rapportent à la première partie du titre.

1. Voir chap. xiv, pp. 276-277..

Ce sont des portraits de la haute société anglo-saxonne, dans le ton de la comédie de salon. Les autres contes s'efforcent de montrer l'influence profonde de la conception de l'au-delà, sur la vie humaine. Les contes du monde où nous vivons sont *Velvet Earpads* et *The Temperate Zone*.

Velvet Earpads est une fantaisie burlesque, avec des personnages rapidement campés, plus caricaturaux que vivants. C'est un divertissement pour magazine de grand public, rien de plus.

The Temperate Zone, par contre, est un véritable chef-d'œuvre. C'est un des rares contes un peu complexes où Mrs Wharton donne l'impression d'avoir vraiment su tout ce qu'elle voulait faire en l'écrivant. Le mari d'Emily Morland épouse, après la mort de celle-ci, la veuve de Horace Fingall, peintre de génie. Un jeune critique, qui a voué aux deux morts la plus grande admiration, et a vu en eux ce qu'il y avait de plus noble et de plus élevé dans ses contemporains vient d'obtenir une entrevue avec la veuve d'Horace Fingall. Au cours de leur entretien il s'aperçoit avec une stupéfaction croissante que cette femme qui avait passé pour l'égérie de son mari parle en réalité de son art comme un perroquet qui a bien appris sa leçon, mais sans en comprendre un mot. Et il en est de même de l'époux d'Emily Morland, l'amoureux à qui celle-ci avait dédié ses plus beaux poèmes. Il est fort ennuyé de toutes les démarches nécessaires pour faire publier les lettres d'amour qui lui furent adressées et que le public ne connaît pas encore. Le manque de compréhension et la trahison morale de ce couple envers leurs époux précédents se révèlent dans les deux demandes qu'ils adressent au critique indigné. On le prie d'une part de se charger de l'édition des fameuses lettres, et de l'autre, on lui demande d'obtenir d'un peintre à la mode, et qui est d'une médiocrité lamentable, de faire le portrait de celle qui servit si souvent de modèle pour les chefs-d'œuvre de

Fingall. Les lettres d'Emily Morland frémissaient en vain de toutes les nuances et de toutes les délicatesses de l'amour ; elles n'avaient pas ému ni surpris l'homme qui les avait inspirées, mais était incapable de les comprendre. De même les toiles incomparables où elle se trouvait représentée avec tant de charme et d'art plaisaient moins à la femme d'Horace Fingall et flattaient moins sa vanité que les portraits conventionnels du peintre à la mode, plus conformes à son goût borné et à ses vues étroites. Les caractères de ces deux personnages médiocres, las d'avoir été contraints de vivre à des altitudes trop élevées, contents de revenir à cette douce médiocrité où les idées les plus hautes n'ont qu'une importance relative, sont saisis sur le vif, et campés d'un ton tantôt badin, tantôt âpre. Le mépris de Mrs Wharton a rarement agi avec plus de sûreté. Ces deux personnages dominant tout le conte. Le caractère du jeune critique par contre reste flou et indécis : ce n'est qu'un jeune homme enthousiaste et intelligent, écœuré par la médiocrité de ceux à qui il avait été donné d'approcher de la grandeur et du génie.

The Seed of the Faith n'est pas une histoire de revenants au sens strict du mot ; mais l'influence de l'idée religieuse y est puissante et décisive. Il s'agit d'un *crucial instance* aussi dramatique qu'émouvant. Un missionnaire en Afrique du Nord s'aperçoit brusquement qu'il vient de perdre les dix années qu'il a employées à répandre la « semence de la foi ». Ce missionnaire, très jeune, reste bouleversé et atterré par cette découverte. Dans un moment d'exaltation fanatique, il recherche le martyr. Tombé aux mains des Arabes, il subit quelques mauvais traitements et surtout se couvre de ridicule. L'histoire vaut surtout par les descriptions ¹ et par le caractère faible, mais attachant du jeune héros, car l'intrigue en elle-même se développe d'une façon aussi médiocre qu'hésitante.

1. Celles-ci rappellent *In Morocco* paru quelques années auparavant. Voir pp. 306-308.

Dans *Miss Mary Pask* et *Bewitched*, Mrs Wharton ne vise qu'à provoquer le frisson. Elle s'efforce de nous faire croire qu'il existe une force surnaturelle et mauvaise se plaisant à torturer les hommes et à s'immiscer dans leur vie privée. Puis nous ayant momentanément convaincus, nous ayant amenés à ce point de *willing suspension of disbelief* où nous amenait également Coleridge, elle nous jette dédaigneusement une explication toute naturelle des événements.

The Young Gentlemen est bien plus saisissant. On y trouve l'intensité soutenue de la tragédie pour laquelle Mrs Wharton choisit presque toujours la Nouvelle-Angleterre. Les héros de cette histoire sont deux nains idiots, âgés de quarante ans environ, que leur père cache dans la chambre d'amis d'une maison de campagne. Cette demeure, par l'horreur de son secret, donne par anticipation l'idée du manoir de *Mourning Becomes Electra*. Le vieillard réussit à passer pour un original maniaque, mais accueillant malgré tout, et toujours aimable pour ses invités. Son secret dévoilé, le contraste entre le masque que ce véritable héros porte depuis des années et l'angoisse qui domina toute son existence bouleverse le lecteur. L'art de Mrs Wharton dans le tragique atteint ici son apogée, comme il l'avait fait dans les études plus poussées et plus douloureuses encore de *Summer* et *Ethan Frome* qui se passent également en Nouvelle-Angleterre.

Avant de passer au recueil suivant, il convient de citer ici le conte *Writing a War Story* qui parut en 1919 dans un magazine et n'a jamais été réimprimé depuis ¹. Il vaut seulement en tant que résultat de l'expérience personnelle de l'auteur pendant la guerre ².

1. Voir la bibliographie p. 334.

2. Ce conte contient une des rares erreurs de fait de Mrs Wharton. M. Bergson y est désigné comme professeur à la Sorbonne.

VI. — CERTAIN PEOPLE

Comme tous les recueils qui font l'objet de ce chapitre *Certain People*, qui parut en 1930, manque d'unité ; peut-être même est-ce celui qui en manque le plus.

Dieu d'Amour est une somptueuse évocation de l'île de Chypre au temps des Croisades. L'intrigue demeure toute conventionnelle et dépourvue d'intérêt. Pour se convaincre de la faiblesse de ce conte, où l'absence de psychologie se déguise sous la beauté des descriptions, il suffit de le comparer à *The Hermit and the Wild Woman* qui se passe également à cette époque.

Dans *Mr Jones*, l'élément surnaturel, sombre et cruel qui domine, jette l'œuvre dans le mélodrame d'une façon aussi voulue et calculée que les œuvres mineures de Ford. Comparé à *A Bottle of Perrier* qui lui succède dans le volume, ce conte n'est que sentimentalisme outré.

A Bottle of Perrier nous révèle par contre, avec une sobriété et une rapidité remarquables, le désert égyptien et un château perdu dans une oasis. L'étude psychologique est à la hauteur des descriptions. Pour une bagatelle, un *Cockney* est amené à tuer son maître. Puis il essaye de tuer l'ami de celui-ci. L'élément dramatique est vigoureusement traité, le mélodrame n'est plus cette « tragédie manquée » dont parle Hawthorne, ni cette sorte de macabre inhumain que transmet Poe à Henry James pour le malheur de celui-ci.

Dans les trois autres contes du recueil Mrs Wharton revient à la matière où elle s'exerce le plus heureusement : la vie mondaine et cosmopolite. Dans *The Refugees* elle nous peint les aventures d'un professeur américain qui, ayant traversé la Manche au début de la guerre, est accaparé par une Anglaise qui le croit — ou feint de le croire — un réfugié belge. C'est une comédie savoureuse, plus rapidement menée que la plupart des contes de notre

auteur. Et cependant *The Refugees* finit par lasser et décevoir le lecteur car les personnages n'ont aucune vie propre et indépendante de l'intrigue et que cette intrigue ne met en jeu que des éléments qui sont secondaires pour les personnages.

Atrophy semble plutôt un chapitre d'un roman inachevé qu'un conte indépendant. Ce roman aurait d'ailleurs été l'un des meilleurs de Mrs Wharton, d'une qualité intermédiaire entre *The Age of Innocence* et *The Mother's Recompense*. Mais le conte est loin d'être parfait ; il lui manque cette structure ramassée, ce développement rapide qui sont le propre du genre. Cependant il a assez de valeur pour nous faire admettre à force de logique des événements à peine croyables. La maîtresse d'un homme timide apprend que celui-ci est chez lui, très gravement malade. Aussitôt elle se précipite à son chevet. Mais elle est reçue par la sœur du malade, qui non seulement refuse de lui laisser voir son amant, mais la condamne à repartir sans nouvelles précises. Après une demi-heure de banale et conventionnelle conversation, elle est poliment éconduite. Il faut tout l'art de Mrs Wharton pour mener à bien ce dialogue. Tout comme Nora Frenway, le lecteur est réduit au silence par la volonté inébranlable de la vieille fille, et tout comme Nora il tremble devant ces lèvres minces qui ne forment « qu'un trait à la règle en travers du visage¹ »

Aucun des cinq contes étudiés n'approche du chef-d'œuvre, il s'en faut. Par contre *After Holbein* vaut les meilleures œuvres d'Henry James dans ce genre. Mrs Wharton, à notre avis, n'a jamais dépassé dans le conte l'art qu'elle déploie ici dans la peinture des caractères. Il s'agit d'un vieillard mondain et d'une vieille dame de grande famille, tous deux très près de la mort. La vieille dame, folle depuis une dizaine d'années, avait passé sa vie à recevoir ses amis et connaissances dans ses salons. Elle

1. *Certain People*, p. 18.

croit encore réunir chaque semaine toutes les personnalités d'un New-York disparu. Le vieux mondain, pris un soir de vertige et d'amnésie, s'égare dans les rues de New-York et finit par arriver, en tenue de soirée, dans les salons de la vieille dame, où elle croit voir de nombreuses personnalités. Une scène de comédie âpre et quelque peu macabre suit. Dans la grande salle à manger où l'or et les orchidées ont disparu pour faire place à la vaisselle la plus humble et à des fleurs artificielles poussiéreuses, les deux personnages croient dîner en face d'amis morts ou disparus. Ce conte se distingue par la profondeur de la psychologie, l'étude fouillée de ces caractères déséquilibrés, et l'évolution rapide, avec étapes clairement marquées, de l'intrigue. C'est, dans une large mesure, un retour à la manière des premiers recueils, mais avec quelque chose de plus attendrissant, de plus humain surtout, dans cette peinture de la fuite du temps et de ces deux êtres qui ne peuvent se consoler de se désagréger et se raccrochent désespérément à un passé, déjà mort, le recréant, non tel qu'ils le vécurent, mais tel qu'ils le rêvent ¹.

Avant d'aborder l'analyse du dernier recueil de contes de Mrs Wharton, il faut s'arrêter au beau conte qu'elle publia dans un magazine en 1931, et qui ne fut jamais réimprimé par la suite. Ses éditeurs viennent de m'informer qu'un nouveau recueil de contes fantastiques et surnaturels sera bientôt publié. J'aime à croire que *Pomegranate Seed* (le conte dont je vais parler) y trouvera la place qui lui est due. Par le choix du décor et la méthode de traitement il rappelle *Atrophy*. Il s'agit de trois personnages new-yorkais : un avocat, sa mère et sa seconde femme. Tous trois appartiennent à cette classe mondaine et lettrée que peint si souvent Mrs Wharton. C'est le récit des angoisses de la jeune femme qui croit savoir que l'ancienne épouse de

1. Voir chap. XI, pp. 211-213.

son mari serait non pas morte, mais vivante et folle et entretiendrait des relations suivies avec celui-ci. Dans l'ensemble le conte est trop subtil et trop concis pour atteindre l'effet puissant de *After Holbein*, ou la clarté inoubliable de *The Other Two*. Dès le début, en effet, le lecteur s'attend à une histoire de revenants, tant l'atmosphère est lourde autour de lui. Tout semble vouloir le préparer à une aventure analogue avec celle de *Miss Mary Pask*. Il ne saura jamais si la première épouse est vivante et folle ou saine et morte. D'ailleurs cette incertitude voulue et savamment conduite est d'un effet aussi heureux que celle où nous laisse *Coming Home*.

VII. — HUMAN NATURE

Her Son, nouvelle assez étendue, occupe à peu près la moitié de ce recueil. Il me paraît préférable d'en remettre l'analyse au quatrième chapitre où l'on abordera les nouvelles de New-York et de Paris ¹.

En dehors de cette nouvelle, le recueil comprend encore quatre contes assez caractéristiques de la manière de Mrs Wharton. Dans *Joy in the House* le ton de froide ironie et le conflit de passions chez l'héroïne rappellent les premiers recueils de l'auteur. Le sujet est d'ailleurs intéressant à étudier en tant que variation du thème de *The Mother's Recompense*. L'héroïne du conte, Christine Ansley, tout comme jadis Kate Clephane, a fui un mari médiocre et tâtilon, un vrai *Babbitt*, pour se lier avec un artiste déraciné, tout fougue et caprice. Il y a cependant une différence dans le développement des intrigues : dans *The Mother's Recompense*, c'est l'artiste qui met sa maîtresse à la porte, tandis que dans *Joy in the House*, c'est la maîtresse qui congédie l'artiste.

1. Voir pp. 70-71.

« Peut-être était-ce parce que la violence, l'absolu de son amour était trop grand pour elle, plus grand que la moyenne de l'humanité, — la sienne du moins — ne pouvait le supporter. Et puis, il ne semblait jamais chercher à le partager avec elle — la laissant seule à porter le poids de cet amour prodigieux ¹. »

Épuisée, il lui tarde de retourner à la vie ordonnée et libre d'esprit qu'elle avait menée avec son mari dans la petite ville de Stokesburg. Les pantoufles mêmes et le journal du soir de son mari lui paraissent attachants à présent. Elle décide d'abandonner son amant. De retour à Stokesburg, le choc qu'elle éprouve en retrouvant la platitude de cette petite ville, et l'épouvantable secousse qu'est pour elle l'annonce du suicide de son amant, lui prouvent que son désir passager de retour au domicile conjugal n'était pas l'inclination profonde de son être et qu'en cédant à ce désir en quelque sorte superficiel, elle a irrémédiablement gâché sa vie.

Diagnosis s'appuie sur une moralité aussi sévère que n'importe quel apologue de Hawthorne. Les personnages de ce conte appartiennent tous à la société mondaine et désœuvrée de New-York. Une jeune femme a obtenu le divorce dans l'espoir, bien fondé en apparence, d'épouser un amant qui semble n'attendre que sa libération, et dont elle est la maîtresse depuis des années. Au début du conte, l'amant assiste à la consultation de plusieurs médecins auxquels il a fait appel. Le diagnostic est excellent, à tel point qu'il se laisse aller à rêver d'épouser une jeune fille saine et vierge, et de fonder une famille. La consultation terminée, il ramasse un des papiers qu'a laissé tomber l'un des médecins. Il y découvre la certitude d'une maladie terrible, le condamnant à une mort prochaine.

Il lui faut donc renoncer au rêve délicieux de fonder un foyer avec une jeune fille désirable. Désormais, l'homme n'a qu'un seul but : s'assurer la sympathie toujours

1. *Human Nature*, p. 189,

active de quelqu'un. Il décide d'épouser sa maîtresse sans lui parler de sa maladie. Ce n'est que longtemps après la mort de sa femme, qui survient quelques années plus tard, qu'il se rend compte, d'une part, que le billet ramassé ne le concernait nullement, et que, d'autre part, sa femme en avait eu connaissance avant leur mariage. Il comprend brusquement la signification de certains coups d'œil qui l'avaient inquiété, de certaines paroles énigmatiques de sa femme, dont une prononcée justement avant sa mort. Mrs Wharton n'a jamais développé une situation ironique avec plus de puissance, elle n'a jamais établi sur de plus solides bases une conclusion qui étonne le lecteur et le satisfait en même temps.

On retrouve le même esprit, sombre et austère, dans *The Day of the Funeral*, mais ici la puissance d'imagination manque à l'auteur. Les personnages ne sont que les types de leurs caractères : un homme de quarante ans en quête de l'amour et une jeune fille naïve et tendre. Le conte s'élève pourtant au-dessus de la banalité grâce à une situation vraiment dramatique et à une tonalité des plus unies.

A *Glimpse* se rattache à la même série par un art égal à maintenir le lecteur dans une incertitude qui lui fouette l'imagination et suscite des émotions successives. Cette fois, cependant, le sujet du conte est tout différent. Mrs Wharton met en scène deux musiciens de premier ordre, jugés par l'intelligence moyenne d'un New-Yorkais du monde, à l'esprit borné et conventionnel comme on en rencontre tant dans son œuvre. Mrs Wharton a rarement mieux réussi à éclairer un malentendu faisant la base d'un récit. Le personnage « témoin » assiste à une querelle entre Margaret Aslar et Julien Brand, mais le sens et l'objet de la querelle lui échappent car ils s'expriment dans une langue qui lui est inconnue. Quelque chose dans la violence de leurs gestes et l'intensité de leurs regards lui fait croire qu'il s'agit de quelque passion malheureuse. Et voilà qu'il apprend qu'ils se disputaient au sujet de la valeur

de leurs instruments respectifs, Brand faisant l'éloge du violoncelle et Aslar prenant la défense du piano. Plus tard ce personnage « témoin » rencontre les deux artistes séparément et constate, — non sans stupéfaction et un certain bouleversement intérieur, — qu'une telle querelle est pour les artistes aussi fondée et aussi passionnée que n'importe quelle dispute d'amoureux. Le contraste entre les deux artistes et le cercle d'Américains oisifs est nettement marqué et rappelle l'entourage de *The Children*. Le lecteur n'a jamais l'impression du moindre relâchement dans cette œuvre. Il reste sous l'impression de la supériorité des valeurs esthétiques et de l'éternité de leur conflit avec celles du monde.

Ce n'est pas sur ses contes que la réputation de Mrs Wharton s'est fondée, et il n'est guère probable que ce soit par eux qu'elle sera connue dans l'avenir. Il y en a de beaux : des contes de revenants, tels que *Miss Mary Pask* ; des contes d'horreur, tels que *The Eyes* dont on garde longtemps un souvenir frémissant ; des contes ironiques, tels que *The Other Two* dont la saveur amère est fine et inquiétante ; des contes d'artistes et d'écrivains tels que *The Recovery* dans lequel Mrs Wharton déploie une connaissance narquoise des faiblesses des esprits créateurs. Cependant, à tout prendre, dans ses contes l'arbitraire joue un rôle excessif, les personnages restent trop souvent des ombres ou des automates ; l'évolution de l'intrigue est trop souvent retardée par des épigrammes (surtout dans les contes des premiers recueils) ou par des réflexions qui n'ont qu'une portée restreinte sur l'histoire. Il est intéressant de suivre l'évolution de la théorie que Mrs Wharton s'est faite du conte et celle de son succès à la réaliser. J'ai remis l'étude de ceci au chapitre sur les théories du roman¹.

1. Voir ch. XI, pp. 203-213.

CHAPITRE III

LES NOUVELLES DE LA NOUVELLE ANGLETERRE

« Une troisième sorte de narration, intermédiaire entre le conte et le roman, est particulièrement propice à tout sujet trop complexe pour l'exiguïté du conte, trop bref toutefois pour satisfaire aux exigences du roman ¹, » écrit Mrs Wharton. Après avoir débuté par des contes, Mrs Wharton s'étend jusqu'à la nouvelle avec *The Touchstone* (1900) et *Sanctuary* (1903). *The Valley of Decision* devant être considéré comme un cas très particulier, ce n'est qu'en 1905 qu'elle écrivit son premier roman proprement dit. Il est donc préférable de passer de l'étude des contes à celle des nouvelles, réservant pour plus tard l'étude des romans où Mrs Wharton devait être appelée à donner toute la mesure de son talent.

I. — ETHAN FROME

« Je possédais quelque connaissance de la vie des villages de la Nouvelle-Angleterre, bien avant de demeurer dans le comté où se trouve Starkfield, le lieu de ma nouvelle ² », écrit Mrs Wharton dans une préface d'*Ethan Frome* en vue d'une édition scolaire. Elle ajoute toutefois : « Certains aspects de cette vie me devinrent plus familiers durant les quelques années de mon séjour ³. »

1. *The Writing of Fiction*, p. 44.

2. *Ethan Frome* (Modern Students Library), p. v.

3. *Ibid.*, *Loc. cit.*

Les années auxquelles elle fait allusion sont celles qu'elle passa à Lenox où son mari avait acheté une propriété vers 1900¹. Lenox est un endroit de villégiature bien connu et très fréquenté par la haute bourgeoisie de New-York et de Boston. Le talent de l'écrivain mis à part, n'importe quel villégiateur aurait pu écrire *A Coward de Crucial Instances*. Ce conte renferme toute la fraîcheur, toute la beauté naturelle et artificielle d'une ville comme Lenox, avec, en plus, toutefois, la complexité des rapports entre les notables qui y résident d'un bout de l'année à l'autre et les estivants de passage.

« Ceux qui y passèrent la saison, dit Edwin Björkman, parlent avec une chaleureuse éloquence de la sérénité du pâle et jeune été, des débauches de couleurs de l'automne, des lunes de septembre, luisantes et presque palpables, des nuages blancs et floconneux, voguant sur le bleu tendre du ciel²... »

Avec quelle persuasion émue Mrs Wharton sait décrire la riche et tranquille splendeur d'un été de la Nouvelle-Angleterre ! La force et la puissance des premières pages de *Summer* ne nous laissent aucun doute à ce sujet.

S'il est vrai qu'un villégiateur d'été aurait pu écrire *A Coward*, nul estivant n'aurait pu donner *Ethan Frome*. Pour une œuvre de ce genre, il faut avoir connu, comme Mrs Wharton, toutes les rigueurs d'un âpre et interminable hiver, dont les longs mois de neige et de vent font désespérer du retour de l'été. Et *Ethan Frome* autorise le critique à ranger Mrs Wharton au premier rang des interprètes de la vie de la Nouvelle-Angleterre. « Depuis Hawthorne, écrit M. Carl Van Doren, il n'y a pas un seul romancier qui ait construit sur le sol de la Nouvelle-Angleterre une tragédie d'un ton aussi élevé³. »

Aucune œuvre ne surprit plus de la part de son auteur

1. *A Backward Glance*, p. 124.

2. *Voices of To-Morrow*, p. 230.

3. *Contemporary American Novelists (1900-1920)*, p. 99.

qu'*Ethan Frome*, lors de sa publication en 1911. Depuis des années Mrs Wharton publiait contes et nouvelles traitant de la vie aristocratique, des ploutocrates, des lettrés, bref d'une vie où l'argent, le luxe, l'art et la beauté primaient tout. Chaque année elle confirmait sa renommée de romancière mondaine et cosmopolite. Et c'est ce même auteur qui écrivit *Ethan Frome*, nouvelle de matière aussi simple, de décor aussi austère qu'un croquis de Sara Orne Jewett. Ce fut comme si Henry James s'était mis soudain à décrire les bourgeois de Rye, ou M. Branch Cabell les nègres de Virginie.

Le décor en est la Nouvelle-Angleterre en hiver, dans ce qu'elle a de plus âpre et de plus solitaire. Et l'atmosphère d'hiver est si puissante que le traducteur français a fort heureusement choisi pour titre : *Sous la Neige*.

« Le village de Starkfield sortait de ces six mois de siège, comme une garnison affamée qui se rend sans condition¹ », nous dit le narrateur. Meurtris et glacés par cette atmosphère, les personnages de cette simple tragédie sont aussi austères que leur climat et presque aussi muets que leurs collines et leurs plaines. Ethan Frome, lui-même, vingt ans après l'événement décisif de sa vie « semblait un élément de ce paysage mélancolique et silencieux, l'incarnation de sa tristesse glacée, tellement tout ce qui était chaleur et sensibilité était enfoui au fond de lui-même² ».

Plus privilégié que la plupart des habitants de ce village de pauvres, Ethan Frome, dans sa jeunesse, avait pu faire des études dans une école technique de Worcester. Pris d'enthousiasme pour la physique et les travaux d'ingénieurs, il avait même participé à un projet de construction quelque part dans la lointaine Floride. Mais, à cette époque, son père fut estropié à la suite d'un accident ; l'intelligence de sa mère sombra ; et il fut rappelé pour

1. *Ethan Frome*, p. 9.

2. *Sous la Neige*, p. 18 ; *Ethan Frome*, p. 15.

prendre la responsabilité de la ferme et du moulin dont dépendait la vie de la famille. Écrasé par l'énorme quantité de travail à fournir et plus encore par l'atmosphère de maladie et de désespoir qui régnait dans la maison, « d'année en année le silence s'était fait plus profond en lui ¹ ». Le père mourut ; une cousine était venue garder sa mère pendant les derniers mois ; celle-ci mourut à son tour et, « après l'enterrement, quand Ethan Frome avait vu sa cousine sur le point de repartir, une crainte irraisonnée l'avait saisi. Avant même d'avoir pu se rendre compte de ce qu'il faisait il avait offert à Zeena de l'épouser. Depuis, il s'était souvent dit que la chose ne serait pas arrivée si la mort de sa mère était survenue au printemps et non au cœur de l'hiver ² ».

Le mariage d'Ethan ne devait lui apporter ni amour, ni enfant. Zeena était citadine et ne sut pas s'adapter à la rude et monotone existence de la ferme des Frome. Elle devint neurasthénique et se crut affligée d'innombrables maladies imaginaires. Sa voix perdit son timbre habituel et ne fut plus qu'un sourd gémissement. Elle s'efforça d'oublier l'isolement et la monotonie des jours en s'adonnant aux drogues à bon marché. Malpropre, pleurnicharde, exigeante, égoïste, à trente-quatre ans elle était déjà vieille. Elle n'avait en réalité que sept ans de plus que son mari, mais on en aurait dit trente. Afin d'échapper économiquement à la tyrannie des travaux du ménage, elle fit venir près d'elle, pour l'aider, une charmante jeune cousine de vingt ans, Mattie Silver, qui, orpheline de mère, était sans ressource.

Une certaine sympathie devait inévitablement s'établir entre deux personnes condamnées à subir Zeena ; sympathie nécessaire « pour leur permettre de vivre dans une de ces fermes de la Nouvelle-Angleterre qui ajoutent encore à

1. *Ethan Frome*, p. 14.

2. *Sous la Neige*, p. 103 ; *Ethan Frome*, p. 76.

l'impression de solitude qui se dégage du pays ». Entre Ethan et Mattie s'établit une intimité que ni l'un ni l'autre n'avait connue auparavant. D'une façon plus fruste et avec des moyens plus limités Mattie apporte à Ethan ce que M^{me} Olenska apporte à Newland Archer dans *The Age of Innocence*. « Bien qu'elle fût plus vive et plus fine que lui, loin de l'écraser par cette supériorité, elle lui avait communiqué quelque chose de son naturel et de son aisance ¹. »

Leur haine commune de la nature aigre et sournoise de Zeena, leur crainte instinctive du mal que pourrait leur faire cette femme acariâtre, leur camaraderie dans l'accomplissement des travaux de la ferme, le plaisir que chacun trouvait dans les simples distractions des paysans, l'intensité extraordinaire de leur émotion devant la beauté des forêts, des lacs et du ciel, cela et mille autres choses les poussaient l'un vers l'autre, créant entre eux une sympathie profonde qui devait nécessairement un jour ou l'autre se transformer en un amour passionné.

Zeena, sans le moindre avertissement et sans la moindre explication, déclare soudain que Mattie ne suffisant plus aux travaux de la ferme doit partir. Devant la soudaineté de cet événement Ethan et Mattie voient clair en eux-mêmes et s'avouent leur amour réciproque. Ethan songe à abandonner la ferme et à partir dans l'Ouest chercher un moyen de gagner sa vie ; son divorce obtenu, il épousera Mattie. Après une longue vie de privation et de souffrances muettes, il est en pleine révolte contre l'existence qu'il a dû mener près de sa femme. Il lui faut pourtant se résigner à poursuivre encore cette existence atrophiée, car ses ressources pécuniaires ne lui permettent ni la fuite ni le divorce. Ethan et Mattie désirent depuis longtemps descendre en toboggan une pente abrupte et dangereuse ; ils décident de mettre ce projet à exécution avant le départ

1. *Ethan Frome*, p. 45.

de Mattie. Au moment du départ Mattie supplie Ethan de diriger le toboggan sur le tronc d'un orme immense qui se trouve sur la pente. Au lieu de se tuer Ethan se brise une jambe et un bras et Mattie se fracture la colonne vertébrale.

Vingt ans après, Mattie restée paralysée depuis l'accident, Zeena plus acariâtre et Ethan plus sombre que jamais, plus solitaire, plus silencieux et plus pauvre que tous les fermiers d'alentour, habitent toujours ensemble la ferme des Frome.

Sans insister davantage pour l'instant sur le mérite de cette nouvelle, disons tout de suite que de toutes les œuvres de Mrs Wharton c'est celle qui a le plus de chance de passer à la postérité. Il n'est pas d'œuvre de Henry James ou de William Dean Howells dont le sort soit plus assuré.

Onze ans après la première édition Mrs Wharton écrivait : « Ce fut le premier sujet que j'abordai avec la certitude absolue de sa valeur, pour le but que je me proposais, et avec une entière confiance dans mon pouvoir de rendre, en partie du moins, tout ce que j'y voyais ¹ ».

Cette confiance était bien placée. Il n'est qu'un seul lecteur de valeur qui fut déçu par *Ethan Frome*, c'est Henry James.

Le plan de la nouvelle ne laisse pas de déconcerter le lecteur. Il semble bien en outre que Mrs Wharton ait hésité entre le roman et la nouvelle. Et voici ce qu'écrivit l'auteur à ce sujet et pour justifier son choix : « Le problème qui sautait aux yeux était le suivant : traiter un sujet dont la crise ou plutôt « l'anticrise » survient dans la génération qui suit celle du premier acte de la tragédie. Pour n'importe quel auteur aussi convaincu que moi que chaque sujet *contient en soi sa propre forme et ses dimensions*, *Ethan Frome* semble imposer le roman. Je ne l'ai jamais considéré comme tel néanmoins, car je sentais en même

1. *Ethan Frome* (Modern Students Library), p. vii ; voir également *A Backward Glance*, p. 209.

temps que le thème de ce récit ne permettait guère de variations. Il fallait le traiter avec toute l'âpreté et la concision avec lesquelles il était apparu à mes protagonistes. Le moindre effort pour expliquer ou compliquer leurs sentiments aurait nécessairement faussé le tout. Les personnages n'étaient en somme que des affleurements granitiques, à peine saillants à la surface du sol, et guère plus animés que lui.¹ ».

En un mot, le développement de la nouvelle devait être abrupt, déchiqueté, décousu, afin de correspondre au manque de souplesse et à l'incapacité d'analyse chez les caractères. Il n'y avait pas matière à roman puisque les personnages n'avaient ni la complexité, ni le don d'expression requis. Mrs Wharton est si convaincue de la solidité de sa théorie qu'elle limita également *Summer*, la seule autre histoire de paysans de la Nouvelle-Angleterre qui ait quelque étendue, aux dimensions d'*Ethan Frome*.

L'extrême simplicité et la remarquable vraisemblance de ces deux nouvelles ne sont que le résultat d'un art consommé, respectueux des rapports entre la matière et la forme.

Le plan assez déconcertant de la nouvelle est également expliqué par Mrs Wharton : « Mon plan rencontra la désapprobation immédiate et absolue de tous les amis auxquels je l'esquissai . »

On ne peut détacher le plan de la nouvelle elle-même. Le narrateur est un ingénieur, contraint par sa situation à habiter Starkfield pendant quelques mois. Intrigué par certaines réflexions sur Ethan Frome, il interroge deux habitants du village. L'un d'eux, Mrs Ned Hale, est justement celle qui soigna Mattie après le tragique accident. Le second, Harmon Gow, n'est qu'un *tertium quid*, porte-parole de tout ce que le village et le voisinage savent d'Ethan.

1. *Ethan Frome* (Modern Students Library), p. vi.

2. *Ibid.*, pp. vii-viii.

Frome. La curiosité de l'ingénieur, plus éveillée que satisfaite par ces racontars, se tournera vers Ethan lui-même. Après une longue promenade dans la campagne durant laquelle ils s'étaient frayé péniblement leur chemin dans la neige, Ethan Frome invite l'ingénieur à passer la nuit sous son toit. L'ingénieur ne nous raconte pas ce qu'il a vu dans la maison des Frome. Il recommence l'histoire, fondant en un tout ce qu'il a pu observer de ses propres yeux avec ce qu'il tient de Harmon Gow et Mrs Ned Hale. Et la nouvelle se termine sur un entretien du narrateur et de Mrs Ned Hale.

Pourquoi ce plan si complexe ?

« Le vrai mérite de ma construction se trouve, à mon sens, dans un détail secondaire », écrit Mrs Wharton. « Il me fallait trouver un moyen à la fois naturel et vivant d'amener le narrateur à la connaissance de la tragédie. J'aurais pu le faire asseoir devant quelque commère de village qui lui eût raconté l'histoire tout d'une haleine ; mais ce faisant j'aurais fait disparaître les deux points essentiels de mon tableau : la réserve et l'incapacité d'expression des gens que j'essayais de peindre, d'une part, et, de l'autre, le « relief » au sens plastique du mot, produit par les jugements si différents de Harmon Gow et de Mrs Ned Hale. Chacun de mes informateurs contribue au drame *suivant sa faculté de compréhension* devant un cas complexe et mystérieux pour lui. Seul le narrateur est doué d'une imagination assez riche pour saisir tout l'ensemble, en comprendre la simplicité naturelle et le ramener au plan qui lui convient parmi les grandes tragédies ¹. »

Il est indiscutable que Mrs Wharton a en tous points appliqué sa théorie. C'est la valeur de cette théorie en soi qui me paraît discutable. L'ingénieur fait la remarque que Harmon Gow lui avait rapporté « ce que ses capacités mentales et morales lui permettaient de saisir de l'affaire ² ».

1. *Ibid.*, pp. VIII-IX.

2. *Ethan Frome*, p. 7.

Il faut donc admettre ou bien qu'Harmon apporta des commentaires lumineux dont ne profite pas le lecteur, ou que sa valeur intellectuelle et morale est sensiblement celle d'un moujik de l'ancien régime. En tout cas ce qu'il rapporte n'ajoute en rien à la vraisemblance de l'œuvre et ne saurait suffire à justifier sa présence.

Mrs Ned Hale est une interprète plus éclairée : « une sensibilité plus fine et une légère supériorité d'instruction avaient mis entre elle et ses voisins assez de distance pour lui permettre de les juger avec détachement ¹. » Le narrateur avoue avoir espéré tirer d'elle non seulement les faits mystérieux de l'histoire d'Ethan Frome, mais surtout la clef lui permettant de coordonner les faits déjà connus. Cependant il obtient encore moins de Mrs Ned Hale que de Harmon Gow et il lui faut revenir à Harmon. Et ni de l'un ni de l'autre il n'apprendra suffisamment pour lui permettre de classer chacun des éléments du drame selon l'échelle de leur valeur.

On peut bien faire un autre reproche à cette nouvelle. L'ingénieur anonyme, passif et incolore, est-il bien le narrateur idéal ? Mrs Wharton est allée au-devant de ce reproche : « Il me semble, écrit-elle, que, s'il y a quelque chose d'artificiel à laisser deviner et interpréter des caractères complexes et avertis par un observateur banal, cette artificialité disparaît lorsque les caractères sont naïfs et l'observateur averti... Il est alors naturel qu'il tienne le rôle d'intermédiaire sympathique entre les personnages rudimentaires et les esprits plus complexes auxquels il essaye de les présenter ². »

D'après une telle théorie le narrateur n'a nul besoin d'être présenté ou défini. Il n'est que l'interprète intuitif et lumineux qui nous aide à comprendre les villageois et les fermiers taciturnes, à partager leurs émotions plus

1. *Ibid.*, p. 11.

2. *Ethan Frome* (Modern Students Library), p. viii.

intimement que nous ne pourrions le faire nous-mêmes.

Mais quel est l'avantage d'un tel interprète pour le romancier ? En quoi son intervention est-elle plus désirable que celle du romancier lui-même ? Il faut admettre avec M. Percy Lubbock, le meilleur interprète de cette méthode indirecte de présentation inaugurée par Henry James, qu'à moins « que la présence d'un témoin ou d'un narrateur n'ait une valeur en soi, il vaut mieux éviter ce tiers et le laisser de côté ; toutes choses égales d'ailleurs, une peinture directe des événements est préférable ». Il est assez difficile de comprendre l'admiration que l'auteur de cette critique éprouve pour la méthode d'*Ethan Frome*. « D'où celà vient-il ? » se demande-t-il, et il répond aussitôt : « La question relève de ce qui est, peut-être, le don primordial et distinctif du vrai romancier : son pouvoir de s'identifier avec le personnage par le moyen duquel le champ de vision de l'auteur, aussi bien dans l'ensemble que dans le détail, se trouve être exactement celui du personnage qu'il imagine. Mrs Wharton, dans les quelques pages d'*Ethan Frome* révèle ce talent avec plus de force qu'en aucune autre de ses œuvres ¹. »

Un tel éloge me paraît bien surfait. L'identification absolue de Mrs Wharton avec son narrateur est chose bien simple. Elle commence par créer un personnage dont l'intelligence, patiente et éveillée autant que curieuse, est bien près de la sienne ; elle ne lui accorde aucun trait particulier, n'essaye pas d'en faire un être vivant ; elle se contente d'en faire un observateur propre au sujet qu'il doit observer. Rien d'étonnant dans ces conditions que le champ de vision de l'auteur soit, aussi bien dans l'ensemble que dans le détail, exactement celui du personnage qu'il imagine. L'intervention du narrateur semble donc n'ajouter rien ni à la valeur dramatique ni à la technique de la nouvelle. Je crois que si Mrs Wharton avait employé la

1. *Quarterly Review*, t. CCXXIII, p. 175.

même simplicité de méthode que l'on trouve dans *The Country of the Pointed Firs*, par exemple, il y aurait eu infiniment plus d'harmonie entre la matière et la forme d'*Ethan Frome*. Et je persiste à croire qu'il en eût été ainsi bien que tout dernièrement encore Mrs Wharton ait écrit : « Je ne suis nullement persuadée qu'*Ethan Frome* soit la meilleure de mes œuvres. Je suis même vexée et humiliée lorsqu'on me le dit ; je reste convaincue cependant que sa faiblesse n'est pas dans la construction ¹. »

II. — SUMMER

Cette nouvelle, parue en 1917, fait avec *Ethan Frome* un groupe à part dans l'œuvre de Mrs Wharton. Les deux nouvelles sont d'à peu près la même étendue. Il leur manque cette complexité d'intrigue, cette variété et somptuosité de décor, et surtout ce ton de cinglante ironie qui sont les caractéristiques de l'auteur. Elles ont en outre la même matière : la vie dure et arriérée des villages et des fermes perdues dans les régions les plus arides de la Nouvelle-Angleterre. Il faut cependant reconnaître que *Summer* n'est pas à la hauteur d'*Ethan Frome*. On n'y retrouve pas la maîtrise avec laquelle Mrs Wharton nous tient dans l'expectative de quelque effrayante catastrophe. Dans *Summer* c'est à la pitié, bien plus qu'à la terreur, que Mrs Wharton fait appel. Et loin de nous tenir en suspens jusqu'à la catastrophe finale, elle sollicite nos pleurs à chaque page.

Summer est une histoire émouvante, soumise en quelque sorte au cycle des saisons. Au milieu d'un mois de juin tempéré, un jeune architecte new-yorkais arrive dans un village assez ingrat du Massachusetts. Les grandes chaleurs surviennent brusquement avant la fin du mois ; et sous

1. *A Backward Glance*, p. 209.

leur influence le jeune homme s'éprend éperdument d'une jeune fille du village, Charity Royall qui l'aime avec une égale ferveur. Au cours des deux mois de plein été leur amour devient de plus en plus passionné et Charity se donne presque chaque jour à son amant. C'est avec septembre que l'idylle s'assombrit et tourne au tragique. L'architecte doit regagner New-York. Il assure à la jeune fille que son absence sera de courte durée. Mais elle apprend bientôt qu'il était depuis longtemps déjà fiancé à une jeune fille de Springfield. Et Charity s'aperçoit qu'elle est enceinte. Elle apprend bientôt le prochain mariage de son amant avec sa rivale. Charity épouse alors son tuteur, personnage assez âgé et peu sympathique, voire un peu louche par certains côtés.

Charity Royall est le personnage central de l'œuvre et c'est à travers elle que nous parvient tout le récit. Son nom de baptême est le seul auquel elle ait vraiment droit, car elle est née d'une liaison entre un ancien forçat et une prostituée vivant dans une colonie de hors-la-loi, près du village, appelée, à cause de son site, La Montagne. Elle fut retirée de ce milieu sauvage et brutal, presque dès sa naissance, par l'avocat Royall qui lui donna le prénom de Charity en souvenir de son acte de générosité. La jeune fille n'est pas au courant de ses origines, ni de la bassesse de ses parents. Elle ignore également ce qu'est la vie des montagnards, mais le sang ardent qui coule dans ses veines supporte mal la vie casanière du village. Orgueilleuse et renfermée, elle s'enfuit deux fois vers La Montagne ; d'abord lorsque son tuteur secrètement jaloux du jeune New-Yorkais la traite de grue, puis lorsqu'elle s'aperçoit qu'elle est enceinte. C'est qu'elle éprouve une sympathie instinctive, plus profonde que toute amitié ou toute habitude, pour les gens rudes et ignorants de la montagne. Et c'est à grand'peine que l'on parvient chaque fois à la ramener au village.

D'après ce bref compte rendu, on pourrait croire que

Summer n'est que l'histoire banale de la séduction d'une jeune provinciale par un New-Yorkais roué. Le caractère de Lucius Harney, le jeune architecte, suffit à lui seul à détruire une explication aussi simple. Dès son arrivée dans le village il nous paraît d'idées mesquines et étroites, sentimental plutôt que passionné, amoureux malgré lui et contre sa conscience. Le lecteur doit ignorer ses fiançailles de Springfield; c'est peut-être pourquoi il apparaît, à travers le jugement simpliste de Charity, comme un personnage un peu obscur et déconcertant. Ici la situation est exactement l'inverse d'*Ethan Frome*. C'est le personnage naïf qui sera l'interprète du caractère complexe, partagé entre des forces antagonistes, et ainsi que l'a bien compris l'auteur, le résultat n'est pas excellent.

Si nous acceptions la situation telle qu'elle nous est présentée et si nous jugions Harvey avec la générosité et l'indulgence de Charity, nous considérerions le jeune homme comme un être faible saisi dans les filets de la passion qui s'est emparée des deux jeunes gens. Il aurait fallu, néanmoins, pour nous convaincre irréfutablement de la bonté de Lucius, une prise de contact directe avec lui; sans cela, notre sympathie n'est que le résultat de la réflexion et non l'effet immédiat de l'œuvre elle-même. Mais nous n'entrerons jamais directement en contact avec le héros, car Lucius, mis au premier rang, estomperait fatalement Charity.

Il y a donc un défaut inhérent à cette nouvelle. Et dès que le lecteur l'aura défini il pourra retourner contre Mrs Wharton cette remarque de la préface d'*Ethan Frome*: « L'incompatibilité entre le sujet et le plan pouvait faire croire que, somme toute, la *situation* était à rejeter. » Une fois ce défaut de la nouvelle signalé, il faut en reconnaître les nombreuses et très réelles qualités. Parmi les plus belles pages notons les descriptions des habitants de la montagne, les heures de communion de Charity avec la nature. On rencontre rarement dans

l'œuvre de Mrs Wharton le sentiment ardent de la beauté de la nature. Les personnages sensibles à la nature sont peu fréquents et lorsqu'ils le sont ce n'est que d'une façon toute plastique et intellectuelle, nullement sentimentale, avec une émotion semblable à celle que provoque une belle poésie ou un beau tableau, émotion esthétique non sans valeur certes, mais abstraite et froide comme toute émotion esthétique pure. L'émotion de Charity est ici de toute autre nature.

« Par un de ces après-midi, Charity s'était étendue sur une hauteur, au-dessus d'une prairie ensoleillée, le visage enfoui dans l'herbe, se grisant de la chaude haleine de la terre qui semblait courir dans ses veines. Juste en face d'elle une branche de ronce profilait sur le ciel clair ses fleurs blanches, si frêles et ses feuilles d'un vert bleuâtre. Un peu plus loin une touffe de fougère se dressait parmi les herbes folles où voletait, comme une tache de soleil, un papillon jaune. C'était là tout ce qu'elle voyait ; seulement elle sentait au-dessus d'elle, autour d'elle, la douce et forte vie de la nature, la croissance des hêtres, couvrant le sommet de la colline, le gonflement des cônes d'un vert pâle sur les branches des sapins, la poussée des fougères dans les interstices de la roche dévalant au-dessous du bois, l'éclosion des reines des prés et des iris d'eau dans les pâturages humides. Tout ce bouillonnement de sève, cet éclatement des bourgeons, ces calices s'ouvrant emplissaient l'air de mille odeurs confondues. On eut dit que chaque tige, chaque fleur, chaque bouton donnait sa note dans ce concert harmonieux, suave et pénétrant, où l'arôme puissant des pins dominait la senteur du thym et le parfum subtil des fougères, pour se perdre, dans une odeur de terre humide pareille à l'haleine d'une bête géante, se chauffant au soleil ¹. »

1. *Plein Été*, pp. 56-57. *Summer*, pp. 53-54.

On such an afternoon Charity Royall lay on a ridge above a sunlit hollow, her face pressed to the earth and the warm currents of the grass running through

On pourrait peut-être reprocher à ce passage, tout frémissant de sensibilité, de contenir des notations trop subtiles pour se présenter à l'esprit d'un personnage dont le caractère est enfantin et les idées indécises et floues. Mais rien n'est plus vraisemblable que cette présentation de Charity faisant, en quelque sorte, un avec la nature, et en parfaite harmonie avec la beauté et la vitalité qui l'entourent. Charity ne nous intéresse jamais plus que dans ses moments de détente où elle se perd dans la nature, reprenant du même coup contact avec tous les éléments essentiels de sa personnalité.

Les plus belles scènes sont celles de la montagne. Quel contraste hardi entre la misère et la grandeur, dans la scène où le recteur de l'église épiscopale lit le service des morts devant le corps de la mère de Charity ! La défunte est couchée dans un bouge immonde ; « on l'avait laissée à l'endroit où elle était tombée, dans ses pauvres vêtements en désordre. Un de ses bras était rejeté au-dessus de sa tête, sa jupe en haillons cachait une jambe repliée mais l'autre, dont le bas déchiré était descendu jusqu'à la cheville, s'étalait sur le matelas, toute gonflée et luisante ¹ ».

Pendant que se déroule la simple et solennelle cérémonie, les ivrognes qui furent ses clients, et se partagèrent ses faveurs, se disputent maintenant ses hardes et son mobilier. Puis le corps, reposant sur un matelas et couvert d'un maigre paletot, est emporté dans la tombe. Le *Com-*

her. Directly in her line of vision a blackberry branch laid its frail white flowers and bluegreen leaves against the sky... This was all she saw ; but she felt, above her and about her, the strong growth of the beeches clothing the ridge, the rounding of pale green cones on countless spruce-branches, the push of myriads of sweet-fern fronds in the cracks of the stony slope below the wood, and the crowding shoots of meadow sweet and yellow flags in the pasture beyond. All this bubbling of sap and slipping of sheaths and bursting of calyxes was carried to her on mingled currents of fragrance. Every leaf and bud and blade seemed to contribute its exhalation to the pervading sweetness in which the pungency of pine-sap prevailed over the spice of thyme and the subtle perfume of fern, and all were merged in a moist earth-smell that was like the breath of some huge sun-warmed animal.

1. *Ibid.*, p. 278, *ibid.*, p. 248 ; voir *A. Backward Glance*, p. 294.

mittal est lu devant un auditoire dont l'unique pensée est qu'une gelée intempestive est venue doubler le travail des fossoyeurs. Mrs Wharton termine cette scène par une phrase brève et cinglante qui rappelle celle où Thackeray annonce la mort de G. Osborne : « La dernière pelletée de terre fut lancée sur la vile dépouille de Mary Hyatt et Liff s'appuya sur le manche de sa bêche, encore haletant de l'effort. »

D'après un critique français la précision de cette scène ne saurait être égalée qu'en peinture ; et, cherchant un parallèle, il parle de l'*Enterrement à Ornant* de Courbet ¹. Rien de plus significatif de la précision et de la force des émotions chez Mrs Wharton que ce choix de Courbet, de la part d'un critique qui, après Henry James, citait Racine au sujet de *The Reef*.

1. Régis Michaud. *Mystiques et Réalistes Anglo-saxons*, p. 247.

CHAPITRE IV

NOUVELLES DE NEW-YORK ET DE PARIS

I. — THE TOUCHSTONE

Dans *The Touchstone*, paru en 1900, Mrs Wharton dépasse pour la première fois les limites du conte et s'étend jusqu'à la nouvelle. Le sujet n'est ni compliqué, ni passionnant ; c'est, nous dit-elle « une de mes plus simples nouvelles ¹ ».

Un jeune homme trop pauvre pour épouser la femme qu'il aime, pourrait s'enrichir en vendant les lettres qu'il a reçues de la plus célèbre romancière de son temps, morte depuis quelques années. Ces lettres révèlent la passion violente que cette femme éprouva pour lui et qu'il repoussa toujours. Il est plus qu'évident que Mrs Wharton eut peur de tomber dans le mélodrame. Pour éviter ce fâcheux excès elle est si sobre qu'elle a supprimé toute vie dramatique et humaine dans cette nouvelle. A travers une série de scènes elle montre le lent et progressif écroulement des scrupules du personnage. Finalement, ce n'est pas la passion qui l'entraîne, mais le froid calcul d'un joueur à la Bourse désireux de s'assurer par la spéculation les fonds dont il a besoin. Il faut ajouter, à sa décharge, que sa fiancée dépend d'une tante fort peu aimable, qui s'apprête à emmener la jeune fille en Europe pour un voyage assez long. Il est évident que cet homme veut épouser la femme qu'il aime, dût-il pour cela salir la réputation de

1. *A Backward Glance*, p. 125.

l'autre. Mais on perd de vue cette situation intéressante par l'attention accordée à des considérations secondaires et parfaitement indépendantes du sujet lui-même. A force d'être distrait l'intérêt finit par disparaître.

Après le mariage un nouveau problème imprévu et passionnant se pose pour le héros : si sa femme arrive à connaître ce qu'il a fait, comment le jugera-t-elle ? Cette fois encore, Mrs Wharton fuit le mélodrame. On peut facilement concevoir la façon dont Dickens eût traité ce sujet, commençant par les révélations, puis les reproches et enfin la réconciliation, le tout copieusement assaisonné de pleurs, de baisers, et de promesses de mener une meilleure vie.

La manière de Mrs Wharton est toute différente et fait penser à Hawthorne : elle ajoute de nouvelles profondeurs au caractère de la femme, Alexa, jusqu'à faire d'elle une énigme indéchiffrable pour le mari et pour le lecteur. La complexité du caractère de la femme, augmentant de page en page avec un charme indicible et troublant, contraste avec l'appauvrissement progressif du caractère du mari, appauvrissement si rapide que, dès le début de la seconde partie, il n'est plus qu'un « jeune homme sec et médiocre », comme l'a fait justement remarquer Aline Gorren. Après plusieurs mois de vie intime avec Alexa, dans une retraite presque isolée, il demeure incapable de prévoir quelle serait son attitude devant la vérité.

Les chapitres où le mari essaye en vain de déchiffrer le caractère de sa femme sont aussi heureux que ceux qui leur correspondent dans *The Age Of Innocence* et où Newland Archer constate avec effroi à quel point les couches profondes de la personnalité de sa femme May Welland lui sont étrangères et inconnues.

L'intérêt faiblit dès qu'Alexa apprend l'acte dégradant de son mari. Comme May Welland, dont elle est la sœur spirituelle, elle garde le silence, se conduit comme si de rien n'était. Et le lecteur reste déçu et vaguement irrité

du faible résultat d'un événement si habilement conduit et d'une si grande portée psychologique. A la fin de la nouvelle, se rendant compte que sa femme est au courant de son indélicatesse, le mari implore son pardon, en une scène brève et pathétique qui touche de bien près au mélodrame et où le caractère d'Alexa nous apparaît encore plus complexe. La nouvelle achevée, il est impossible de savoir si, sous sa réserve et sa possession de soi, Alexa cache une nature foncièrement ardente et passionnée ou si son emportement de la dernière scène n'est qu'une réaction exceptionnelle, résultat de la crise silencieuse et prolongée qu'elle vient de traverser.

A propos de cette nouvelle il faut ajouter que *An Englishwoman's Love Letters*, aurait été, suivant l'éditeur de *The Bookman*, inspiré de *The Touchstone*. On savait depuis longtemps que ces lettres n'étaient qu'une œuvre d'imagination. C'est probablement pour se venger que Mrs Wharton écrivit la cruelle parodie de *More Love Letters of an Englishwoman* qui parut dans *The Bookman* de février 1901.

II. — SANCTUARY

Tout ce qu'il y a de finesse psychologique et d'émotion dans *The Touchstone* à certains moments est totalement absent de *Sanctuary* qui parut trois ans plus tard. Sous l'apparence d'une seule nouvelle, c'est en réalité deux histoires qui, ainsi que l'a fait justement remarquer Henry Dwight Sedgwick, « n'ont aucun rapport entre elles ¹ ».

Kate Orme, le seul personnage dont nous connaissons les mouvements intérieurs, s'aperçoit que toutes les réactions de celui qui l'aime devant une crise morale sont pure-

1. *The New American Type*, p. 61.

ment conventionnelles. Elle décide de le refuser car elle ne pourrait aimer un homme faisant fi de toute expérience morale. Durant la nuit qui précède sa réponse elle réfléchit longuement sur la décision qu'elle va prendre. Et brusquement elle est frappée par le contraste entre la force morale qu'elle saurait inspirer et développer chez les enfants de cet homme et l'esprit de convention que développerait en eux une femme d'esprit aussi étroit que son fiancé. Kate décide d'épouser le personnage.

Dans une phrase plus brillante que profonde, M. Sedgwick définit ainsi les deux parties de la nouvelle : « Mrs Wharton donne à son héroïne un double rôle par un ingénieux procédé la faisant servir de trait d'union entre les deux nouvelles : elle épouse le héros de la première afin de devenir la mère du héros de la seconde ¹. »

Il y a là une erreur de base, si l'on peut dire. M. Sedgwick croit voir dans toute œuvre de Mrs Wharton, et jusque dans *The House of Mirth*, une accumulation d'épisodes sans aucun « lien entre eux ». Rien n'est plus faux. Mrs Wharton s'est toujours efforcée, ainsi que George Eliot d'ailleurs, qui échoua, bien souvent, de trouver une formule résumant toute la complexité de la vie humaine. Il ne s'agit donc pas, dans ses romans et nouvelles de mœurs, de rassembler et de réunir entre eux des épisodes variés, mais bien au contraire, de les séparer, de marquer leur valeur distincte, de leur donner une existence et une vraisemblance propres. *Sanctuary* est nécessairement un échec puisque les deux épisodes n'ont ni vie, ni existence propres, puisqu'ils ne représentent que deux étapes dans l'établissement d'une même formule et puisqu'ils ont entre eux un lien trop voulu, trop étroit, trop peu naturel.

Dans la seconde partie de *Sanctuary* le fils unique de Kate est aux prises avec une situation beaucoup plus délicate que celle de son père. Kate, restée veuve, très peu de

1. *Ibid.*, loc. cit.

temps après son mariage, se consacre entièrement au développement moral de son fils. Dans la crise qu'il traverse, tentation selon sa mère, occasion selon sa fiancée, il finit par chercher le « sanctuaire » chez sa mère ; et, ainsi, il sort vainqueur.

Il y a une grande faiblesse dans la méthode même employée dans cette nouvelle, diffuse jusque dans sa structure. Ceci provient de la concentration excessive de l'intérêt sur le caractère de la mère. Kate attire toute notre sympathie mais le caractère plus complexe, plus fluide, plus humain en somme de son fils est beaucoup plus intéressant. Au drame que serait pour Kate la chute de son fils pour qui elle a sacrifié toute sa vie, s'oppose le drame beaucoup plus poignant du fils, qui se débat dans une situation suffisamment complexe pour faire tomber toute nature honnêtement conventionnelle. Convaincu que sa mère mépriserait tout compromis avec la tentation, réservé et timide de nature, il lui cache tout le processus de ses réflexions, qui le mèneront jusqu'à la tentation et l'en dégageront par la suite. Puisque la mère est le seul personnage dont nous connaissions le point de vue et les réactions, ce qui lui est caché nous l'est aussi. Si Mrs Wharton avait divisé sa nouvelle en deux parties distinctes, donnant, de temps à autre, le premier rôle au caractère du fils et ajoutant quelques éclaircissements supplémentaires pour le lecteur, *Sanctuary* aurait certainement gagné en rapidité et en humanité.

III. — MADAME DE TREYMES

Madame de Treymes (1907) est un très mince volume qui ne dépasse pas le cadre d'un conte prolongé. De fait il parut en entier dans un seul numéro du *Scribner's Magazine*.

La nouvelle se compose de deux crises morales étroite-

ment liées de façon à faire ressortir le caractère du personnage principal dans deux situations différentes. Nous ne savons rien de plus des trois personnages principaux, Durham, Fanny de Malriye et Madame de Treymes, qu'il n'est nécessaire pour rendre la nouvelle plausible.

C'est un de ces cas où la situation prime les caractères. Durham, New-Yorkais approchant de la quarantaine, assez aisé, est un des rares caractères héroïques de Mrs Wharton. Fanny, New-Yorkaise de naissance et d'éducation, amie d'enfance de Durham, est la femme séparée d'un marquis dévergondé du faubourg Saint-Germain. Elle ne vit que dans le désir d'échapper à la tyrannie de la vie aristocratique du faubourg. Madame de Treymes, belle-sœur de Fanny, est un composé étrange de soumission et de révolte à l'égard des règles admises et de leurs trop sévères arrêts. Durham rencontre Fanny par hasard, après l'avoir perdue de vue pendant une vingtaine d'années et lui demande presque sur le champ de l'épouser. Or Fanny a un fils et, malgré sa joie à l'idée de reprendre son mode de vie antérieur, elle refuse d'obtenir son bonheur au prix d'un divorce qui risque d'entraîner un procès nécessairement scandaleux où la vie infâme de son mari sera révélée et le nom de son fils sali. Elle ne peut consentir qu'à la condition d'obtenir de la famille de son mari la promesse que celui-ci ne s'opposera pas au divorce. C'est Durham qui doit obtenir cette assurance. Il choisit Madame de Treymes pour l'aider. Elle marche avec lui et ne consent à obtenir ce qu'il désire qu'à condition qu'il paye les dettes de jeu de son amant. Durham refuse, sans hésiter, d'acheter son bonheur par une combinaison aussi louche. Madame de Treymes, foudroyée, disparaît provisoirement de la nouvelle. La certitude désirée s'obtient enfin et ce n'est qu'à la veille des formalités légales que reparaît Madame de Treymes qui a subi une véritable transformation de caractère. Elle dévoile à Durham le piège caché sous l'obtention de l'assurance. En vertu d'une iniquité de la loi,

si Fanny demande le divorce, c'est la famille du mari qui sera chargée de l'éducation de son fils, bien que l'inconduite du mari soit la cause du divorce. Deuxième crise : Durham va-t-il garder cette révélation pour lui ou en faire part à Fanny ? Il n'hésite pas à lui en faire part, plutôt que de l'obtenir par duplicité. Et la nouvelle se termine sur la révélation et l'échec de son projet de mariage.

On se demande pourquoi cette nouvelle porte le nom de l'instrument de Durham plutôt que le nom du héros ou de ses tentations. C'est que Madame de Treymes est le seul personnage dynamique, le seul caractère subissant une évolution. C'est donc elle qui permet d'étendre la nouvelle au delà des limites du conte. Le fait même que le lecteur soit amené à se demander pourquoi le titre attribué à Madame de Treymes le rôle principal, est significatif ; il attire l'attention sur un défaut de méthode.

Nous n'avons aucune connaissance profonde du personnage que nous n'atteignons qu'à travers la conscience de Durham, c'est-à-dire en partie seulement et cela très obscurément. Bien plus, l'évolution de Madame de Treymes, évolution si curieuse et si complète, a lieu en dehors de la connaissance de Durham, à une époque où elle ne le rencontre plus, et où il ne saurait par conséquent l'influencer en rien. Ce livre n'est, aux yeux du lecteur, que l'histoire de Durham alors qu'il avait été conçu pour être celle de Madame de Treymes. Une autre raison, intéressante à noter, de la faiblesse de cette nouvelle par rapport aux autres œuvres de Mrs Wharton, est l'emploi exagéré des dialogues d'exposition. Particulièrement dans les premiers chapitres, Mrs Wharton, gênée peut-être par le manque de complexité de Durham, personnage central, fait parler ses personnages, non pour leur propre agrément, ni afin d'éclaircir la situation, mais en vue d'orienter le lecteur. L'auteur a condamné lui-même très sévèrement ce procédé dans ses critiques de Trollope. Mais c'est une

erreur commune au naïf auteur de *Barchester Towers* et à elle-même.

Madame de Treymes : le titre lui-même invite à une comparaison avec *Madame de Mauves* de Henry James. Le point de vue et l'idée dominante sont très différents, mais la matière et l'effet produit ont une frappante parenté. Madame de Malrive et Madame de Mauves se ressemblent comme deux fleurs sur la même tige, Madame de Mauves étant la plus puissante, la plus complète des deux. Ce sont deux jeunes et charmantes Américaines qui ayant poétisé l'aristocratie française de façon fort naïve, ont accueilli avec empressement la première occasion d'épouser quelque vaurien titré, et qui ont, depuis, chèrement payé leur erreur. Durham et Longmore sont deux chevaliers errants américains, parfaitement semblables, tout d'abord émus, puis bouleversés, par la triste situation d'une Américaine victime de la civilisation française. Madame de Treymes a également son pendant chez Henry James. C'est Madame Clairin, cas plus tragique de cette corruption profonde que Mrs Wharton et Henry James se plaisent à constater dans l'aristocratie française, cas plus tragique certes, mais combien semblable à Madame de Treymes par sa perfidie et sa dissimulation.

Mrs Wharton n'a pas besoin de nous présenter M. de Malrive qui nous est suffisamment connu par tout ce que l'on dit de lui. Madame de Treymes est un composé des qualités dominantes et dramatiques de M de Mauves et de sa sœur Madame Clairin. La synthèse de ces qualités est certainement plus impressionnante que la méthode analytique de Henry James. Ces nouvelles se ressemblent par leur thèse autant que par leur matière et leur intrigue. Dans l'une et l'autre il ressort du contraste entre l'atmosphère claire et simple de la vie américaine et l'élément raffiné, subtil, indéfinissable, où se meut l'aristocratie séculaire de la France, que l'on paye trop cher le droit de pénétrer dans cette civilisation raffinée et équivoque,

touchant déjà par plus d'un point à la décadence. C'est la thèse du jeune Henry James, auteur de *The American*. Dans *Madame de Mauves*, Henry James traite son sujet en psychologue et dans *Madame de Treymes*, Mrs Wharton le traite en romancière de mœurs. L'opposition entre les façons de penser, d'agir des deux nations n'intéresse Henry James qu'en tant qu'elle révèle les caractères des personnages. Pour Mrs Wharton au contraire, ces personnages ne valent que dans la mesure où ils révèlent les grandes caractéristiques impersonnelles de leur nationalité respective — traditions religieuses et sociales, lois qui régissent les destinées individuelles et qui constituent les bases fondamentales de la vie. C'est probablement à cette préoccupation dominante des mœurs que pensait Henry James lorsqu'il déclara que cette nouvelle était « remplie de richesses et de tableaux d'expérience ¹ ».

IV. — BUNNER SISTERS

Bunner Sisters, qui parut dans le recueil *Xingu and Other Stories* (1916), tient de la nouvelle bien plus que du conte, étant presque aussi étendue que *Ethan Frome*. C'est l'histoire de personnages simples, subissant au cours d'une année minutieusement décrite, des transformations considérables. Mrs Wharton dépasse le cadre du conte à tout point de vue. « Une certaine tendresse dans l'accumulation des détails et une tendresse réelle pour Ann Eliza et Evelina », comme le dit si bien M. Francis Hackett ², prouve que si Mrs Wharton ne s'était faite disciple d'Henry James elle aurait pu, avec autant de bonheur suivre les traces d'Arnold Bennett dans la peinture des petites gens.

Bunner Sisters est la très simple histoire d'une année de la vie de deux couturières assez âgées qui habitent le sous-

1. *Letters* (éd. Lubbock), t. II, p. 57.

2. *Horizons*, p. 34

sol d'une vieille maison dans un quartier sale et décrépit, du bas Manhattan. Cette année n'est pas normale pour elles. C'est l'année tragique et décisive. Un bijoutier allemand vient de louer une boutique dans le voisinage ; il demande en mariage Ann Eliza, la sœur aînée, par les yeux de laquelle nous connaissons l'histoire. Se rendant compte que sa sœur se croit aimée du bijoutier, bien que très sincèrement éprise elle-même, elle repousse la demande. Il épouse la cadette. Ce mariage est un désastre dont Evelina ne sort que pour revenir au sous-sol et mourir, non sans avoir réduit sa sœur à la misère par tous les frais occasionnés par sa maladie. Après la mort d'Evelina, sans abri et sans argent, la sœur aînée erre dans les rues à la recherche d'un emploi. Et c'est dans ces circonstances que Mrs Wharton l'abandonne.

C'est la seule fois que Mrs Wharton jette les yeux sur les humbles de New-York, « les humiliés et les sacrifiés ». Cependant rien n'indique, ni dans l'étude des trois personnages principaux, ni dans ceux de leur entourage, que l'auteur soit sur un terrain inaccoutumé. L'adaptation parfaite du style au sujet fait de cette nouvelle un des chefs-d'œuvre de Mrs Wharton.

V. — THE MARNE

Dans *The Marne* (1919) on trouve l'expression la plus passionnée de l'attitude de Mrs Wharton devant la Grande Guerre. Parcourue dans le calme relatif d'aujourd'hui, cette nouvelle semble entièrement consacrée à l'expression d'émotions belliqueuses. Ces émotions sont du moins d'une sincérité indiscutable ; on n'y sent aucune tendance à l'exagération. La sincérité de Mrs Wharton est aussi évidente que celle de M. Wells dans *Mr Britling Sees It Through*, bien qu'elle puisse paraître moins intelligente. Comme tous les membres de la colonie américaine

de Paris, — M. Walter Berry, M. James Hazen Hyde, M. W. Morton Fullerton par exemple, — elle fut persuadée dès l'abord que la cause de la France envahie était celle de la civilisation entière et cette compréhension domina toute son attitude durant la guerre. L'Allemagne qu'elle connaissait mal et qu'elle n'avait jamais aimée, était pour elle, comme pour beaucoup, infâme et barbare.

Dans *The Marne* l'auteur nous présente Troy Belknap, jeune New-Yorkais de famille aisée, qui depuis sa plus tendre enfance vient passer les étés en France. Il se sent autant chez lui en France qu'à New-York, peut-être même plus à l'aise. Il a parcouru les routes, visité les villages ; il possède la littérature et la pensée françaises ; bien plus, une crise morale lui prouve qu'il doit tout ce qu'il est à la France. Nous sommes en 1914 et le héros a alors quinze ans. Toute cette exposition psychologique est remarquable ; mais le reste de la nouvelle, Troy étudiant à New-York, conducteur de voiture d'ambulance à Paris, et enfin s'engageant lors de l'entrée en guerre des États-Unis, et combattant volontairement à Château-Thierry, est assez décevant.

Cette faiblesse provient de l'abondance des matières qui dépasse les limites du genre. Ainsi que Mrs Wharton le dit elle-même, « un des dons essentiels du romancier est de savoir si le sujet qui s'offre à lui convient au cadre du roman ou de la nouvelle ¹ ». « La nouvelle, ajoute-t-elle, ne suffit ni pour l'exposition d'un personnage appelé à subir un développement considérable, ni pour une action qui demande un laps de temps considérable. »

The Marne contient un développement de caractère beaucoup plus important, du moins dans ses données, qu'aucun de ceux d'*A Son at the Front*, le roman de guerre de Mrs Wharton, lequel est à peu près cinq fois plus long

1. *The Writing of Fiction*, p. 41.

que *The Marne*. La durée est à peu près la même dans les deux œuvres — quatre ans —, durée qui importe autant dans la nouvelle que dans le roman. Les fautes de *The Marne* sont surtout techniques, ce sont des fautes de proportions.

VI. — OLD NEW-YORK

A. — *False Dawn*.

Des quatre nouvelles qui composent le groupe *Old New-York* (1924) — *False Dawn* (*The Forties*) ; *The Old Maid* (*The Fifties*) ; *The Spark* (*The Sixties*) et *New-Year's Day* (*The Seventies*) —, la première est la moins importante. Des développements archéologiques étouffent la présentation psychologique ; et le sujet, qui s'y prête assez bien, est traité comme une esquisse plutôt que comme une nouvelle. Nous apprenons la liste des mets qui s'étaient servis sur les tables aristocratiques et les plats dans lesquels on les servait, les fleurs qui poussaient alors dans les jardins, la couleur et les lignes les plus en vogue dans les vêtements féminins. Et surtout nous savons quels étaient les peintres que le vieux New-York préférait et ceux qu'il ignorait. Le centre de cette nouvelle est la préférence anachronique d'un jeune homme pour les primitifs italiens, préférence née de relations personnelles avec John Ruskin et de son intérêt pour une jeune fille dont le visage aurait plu à Giotto autant qu'il plaisait à Lewis Raycey, et que Raphaël eût méprisé tout autant que le père de Lewis. Les personnages n'ont à aucun moment, une vie plus intense que celle qu'un historien tel que M. G. M. Trevelyan accorde aux personnages épisodiques de ses œuvres.

Cette nouvelle est, en somme, bien plus une rêverie critique qu'une œuvre dramatique ¹.

1. Voir *A Backward Glance*, p. 18 où se trouve indiquée la source probable de l'intrigue de *False Dawn*.

B. — *The Old Maid.*

Cette nouvelle est la plus belle et la plus émouvante du groupe. Ses proportions sont excellentes ; elles conviennent parfaitement au type intermédiaire de la nouvelle. Les personnages, bien que pleins de vie, n'ont pourtant pas assez de complexité pour satisfaire aux exigences du roman, et la durée est trop longue pour un simple conte. Une vieille fille, Charlotte Lovell, avait eu, dans sa lointaine et tumultueuse jeunesse, un enfant dont elle avait dû cacher l'existence. Elle s'était confiée à une amie qui avait consenti à recevoir la mère et l'enfant chez elle. Puis l'amie devient veuve et ses enfants se marient. Pour assurer une position sociale à l'enfant illégitime, — fille d'un homme qu'elle-même a aimé — et lui assurer un avenir, la veuve l'adopte. Depuis longtemps l'enfant l'appelle « maman » et lui témoigne, avec cette cruelle franchise des enfants, bien plus d'affection qu'à Charlotte. Finalement c'est la mère adoptive, et non la mère véritable qui prépare le mariage de la jeune fille et la conduit à l'autel.

Voilà l'histoire. Toute la tragédie est au fond du cœur torturé de la « vieille fille ». Charlotte Lovell a en effet toutes les apparences d'une

virginity withering on the stalk

alors que le fond de son cœur est torturé par la douleur causée par un amour refoulé depuis tant d'années. La réunion des trois personnages sous le même toit rappelle *Ethan Frome*, ainsi que la pauvreté et l'étroitesse de vie de l'héroïne. Les malheurs d'Ethan et de Charlotte sont dus, non à la méchanceté humaine, mais simplement à la logique effroyable de la vie. De temps en temps Charlotte essaie de prendre la résolution de parler à sa fille, mais elle recule toujours. Et ce n'est ni la honte ni la crainte des reproches qui la retiennent, mais la peur toute maternelle

de faire souffrir son enfant. Charlotte est prise dans un filet aussi serré que celui dans lequel se débattait Ethan et qui le réduisit lui aussi au silence.

C. — *The Spark*.

Quoique de par son sous-titre cette nouvelle se rapporte au temps de la guerre civile, c'est surtout une histoire de la fin du siècle, avec quelques souvenirs de la guerre. La modeste définition qu'en donne le narrateur mérite d'être citée :

« Ceci n'est pas un conte d'auteur professionnel ; ce n'est même pas le genre épisodique qui pourrait être découpé dans une telle œuvre. Sinon, j'aurais atteint mon maximum, ou du moins je m'en serais beaucoup approché, dans l'incident du Polo Club (la deuxième scène) et il ne me serait resté qu'à dire l'effet produit par cet incident sur les vies respectives des trois intéressés. Ce n'est ni une histoire, ni rien qui ressemble à une histoire, mais simplement un effort pour vous dépeindre — et ainsi les rendre peut-être plus clairs à moi-même — l'aspect et le caractère d'un homme que j'ai aimé, avec inquiétude, mais fidèlement pendant de longues années ¹. »

C'est peut-être la seule fois que Mrs Wharton désarme la critique en confessant ainsi un défaut de structure et de méthode. Bien que *The Spark* ne mérite pas tout le mal que l'on vient de dire de lui, il est néanmoins alourdi par le trop grand nombre de personnages, et un manque de progression dramatique. Cette nouvelle n'en reste pas moins intéressante grâce au caractère énigmatique de l'un des personnages. Hayley Delane, qui aime une femme « insignifiante et aguichante » et qui se plaît à toutes les futilités dont raffolent les aristocrates, fait tout cela avec tant d'ardeur qu'il fait naître chez le narrateur de l'histoire

1. *The Spark*, pp. 41-42.

l'impression qu'il y a une différence de valeur entre Delane et ses compagnons. Au cours de deux crises morales successives il s'évade en effet du code conventionnel et révèle une âme de valeur. D'où lui vient cette force ? Elle n'est due ni à des lectures, ni à la méditation, ni, à plus forte raison, à la religion ; tout cela lui est à peu près inconnu. C'est le résultat d'une expérience datant de la guerre civile. Blessé à la bataille de Bull Run, son séjour à l'hôpital fut illuminé par les visites et les discours d'un *Big Backwoodsman* dont il ne peut se rappeler le nom, mais dont il ne saurait oublier l'enseignement ni la profondeur des idées. Lorsque « Hayley Delane tenait ferme pour des choses que ses amis ne pouvaient comprendre et cela pour des raisons qu'il ne pouvait expliquer¹ », c'était — et l'émotion profonde avec laquelle nous l'apprenons nous fait oublier toutes les imperfections de l'œuvre — parce que Whitman s'était penché sur son lit et lui avait révélé l'évangile des *Leaves of Grass*.

D. — *New-Year's Day*.

Cette nouvelle est moins réussie. Elle comporte deux défauts graves, l'un de matière, l'autre de structure. Le défaut de matière se trouve dans la donnée principale. Lizzie Hazeldean, par amour passionné pour son mari mourant, prend un amant qui lui assure de quoi entourer le mourant du confort et des soins seuls capables d'adoucir les souffrances du malade. « Elle a fait une chose admirable — ou abominable ; jugez-en comme il vous plaira, mais ce fut héroïque². »

Cependant il n'y a rien d'héroïque dans son caractère un peu effacé, aucune trace de grandeur d'âme, ni d'émotion qui puisse lui permettre de demeurer sur les hauteurs

1. *The Spark*, p. 99.

2. *New-Year's Day*, p. 150.

pendant les longues années de son veuvage. Elle est fière d'avoir été une des premières femmes de New-York qui prit le « thé tous les après-midi et qui changea sa robe de matin pour une robe d'après-midi ¹ ». Suivant une phrase de M. Eliot, décrivant un milieu semblable à celui où évolue Lizzie, sa vie.

“ was measured out with coffee-spoons. ”

Rien de très stable chez Lizzie, sinon un charme un peu conventionnel et un amour exagéré du grand monde. Mrs Wharton essaye de tirer de tout cela un effet assez complexe de pathétique et d'ironie. Elle échoue parce que Lizzie n'est jamais autre chose qu'une ombre pâlotte et inconsistante.

Le défaut est tout aussi grave dans la structure. En quinze mille mots, dimension d'un conte bien plus que d'une nouvelle, Mrs Wharton essaye de faire tenir quarante ans de la vie de Lizzie. Il y a Lizzie l'orpheline chassée par sa protectrice, Lizzie la maîtresse du millionnaire, Lizzie la jeune veuve éplorée, il y a Lizzie la vieille femme futile.

Mrs Wharton adopte l'expédient cher à Conrad lorsqu'il se trouve devant une durée qu'il juge excessive. Elle nous plonge *in medias res* pour rebrousser chemin plus tard, à l'aide d'un interprète sympathique et mettre en valeur certains faits significatifs de la jeunesse de Lizzie. Malgré cet artifice le mouvement de la nouvelle reste vertigineux, les personnages ne parviennent pas à avoir figure d'êtres humains équilibrés et naturels.

VII. — HER SON

En 1932, après une longue absence, Mrs Wharton revint au *Scribner's Magazine*, dans lequel elle fit paraître *Her Son*, qui fut réimprimé l'année suivante dans *Human*

1. *New-Year's Day*, p. 33.

Nature. Les personnages ne sont que des silhouettes qui ne sauraient retenir l'intérêt du lecteur. Ils ne valent que par ce qu'ils apportent à la situation. C'est une vieille habitude chez Mrs Wharton, tout comme chez Henry James et Joseph Conrad, ainsi que chez beaucoup d'autres, d'avoir recours à la présentation indirecte, de laisser certains personnages dans l'ignorance de faits connus du lecteur et de quelques autres personnages. C'est de là que vient en grande partie la valeur tragique de *The Reef*. Il est bien plus rare que Mrs Wharton laisse le lecteur dans l'ignorance de certains faits importants. Elle le fait parfois. C'est ainsi que dans *Ethan Frome* le lecteur ignorera jusqu'à la fin le tragique résultat de la chute en toboggan, qui lui sera brutalement révélée dans les dernières lignes. Dans *Her Son* le personnage central et le lecteur ignorent le seul fait important, celui qui dicte la conduite de tous les autres personnages agissants — Stephen Glenn, Boy Brown et Chrissy, — et ce fait ne lui sera révélé que lorsque l'histoire sera déjà à demi-achevée. Mais jusqu'à ce que le narrateur — personnage anonyme et flou — découvre que les trois personnages sont engagés dans une même conjuration basse et cruelle, le lecteur n'a qu'un désir : pénétrer le mystère.

C'est l'attente de quelque chose de remarquable qui soutient l'intérêt, en dépit des personnages à peu près aussi abstraits que les termes d'une équation. Le mystère dévoilé, seules la psychologie et l'humanité des personnages pourraient encore retenir l'attention. N'ayant ni psychologie, ni humanité, la seconde partie de la nouvelle traîne, ennuyeuse et inutile.

CHAPITRE V

LES ROMANS DE NEW YORK (Le New-York d'avant-guerre).

I. — THE HOUSE OF MIRTH

The Valley of Decision, véritable succès, convainquit la critique de la valeur littéraire et technique des œuvres de Mrs Wharton. Mais ce fut *The House of Mirth* qui, d'un seul coup lui assura toute l'estime du grand public, tout en permettant aux observateurs de l'*American Scene*, selon l'expression d'Henry James, de supposer que Mrs Wharton serait appelée à devenir l'un des maîtres de la jeune littérature. Il est tout à l'honneur des lecteurs de la seconde moitié de 1905 et de toute l'année de 1906 d'avoir su choisir comme *best-seller* un réquisitoire si sévère contre les mœurs américaines et une aussi âpre tragédie.

The House of Mirth, en tant que réquisitoire, a gardé toute son actualité, bien que la situation nouvelle de la femme d'après-guerre fasse de Lily Bart un cas beaucoup moins désespéré qu'autrefois.

Lily est née, et a grandi dans une famille et dans un milieu où la femme n'eut jamais d'autres soucis que ceux du luxe et du plaisir. La peinture de la famille où elle passe les dix-neuf premières années de son existence n'est pas sans rappeler l'art de Thackeray dans ses descriptions des milieux mondains de Londres.

« Une maison où personne ne dînait jamais, à moins qu'il n'y eût du monde ; la sonnette de la porte d'entrée qui carillonnait sans interruption ; la table du hall jonchée

d'invitations et de factures ; une série de femmes de chambre françaises et anglaises, de bonnes et de valets de pied qui donnaient congé dans un chaos de garde-robes et d'armoires rapidement saccagées ; des querelles à l'office, à la cuisine et dans le salon ; des fugues précipitées en Europe, des retours avec des malles bondées et des journées d'interminable déballage ; des discussions deux fois l'an pour savoir où l'on passerait l'été, de sombres intermèdes d'économies avec de brillantes réactions de dépense, tel était le décor des premiers souvenirs de Lily Bart ¹. »

La jeunesse de Lily fut secouée d'incessantes discussions, de désirs mesquins, de querelles nerveuses, de triomphes futiles ; bref, ce fut une vie toute extériorisée dans laquelle l'intelligence, le cœur et l'esprit s'atrophient nécessairement. Lorsque, bien plus tard, dans le désespoir de ses dernières années Lily réfléchira à cette jeunesse, qu'elle refera le long trajet de sa déchéance, il lui semblera que tous ses malheurs auront eu leur origine dans son incapacité d'adaptation à la vie, dans ce fait qu'à « aucun moment elle n'avait été en rapport direct avec l'existence ² ». Son père et sa mère n'avaient jamais cherché à établir un tel rapport. Lui se contentait d'être un pion sur l'échiquier de la Bourse et elle, un pion sur celui du monde. Ils ne rêvaient rien d'autre pour leur fille et lui avaient préparé une existence oisive, oubliant de lui préparer aussi les millions de dollars qui seuls pouvaient lui assurer une telle existence à l'abri de tout souci matériel. A vingt et un ans,

1. A house in which no one ever dined at home unless there was 'company'; a door-bell perpetually ringing; a hall-table showered with square envelopes which were opened in haste and oblong envelopes which were allowed to gather dust in the depths of a bronze jar; a series of French and English maids giving warning amid a chaos of hurriedly ransacked wardrobes and dress-closets; an equally changing dynasty of nurses and footmen; quarrels in the pantry, the kitchen and the drawing-room; precipitate trips to Europe, and returns with gorged trunks and days of interminable unpacking; semi-annual discussions as to where the summer should be spent, grey interludes of economy and brilliant reactions of expense — such was the setting of Lily Bart's first memories.

Chez les Heureux du Monde, pp. 34-35; *The House of Mirth*, pp. 44-45.

2. *The House of Mirth*, p. 516.

Lily Bart, orpheline et presque sans fortune, fait son début dans le monde new-yorkais ; et pendant dix ans elle habitera cette *house of mirth*. Lily a vingt-neuf ans lorsque le roman commence.

Il se divise en deux parties. Dans la première, la déchéance de Lily est très lente, dans la seconde, vertigineusement rapide. C'est en réalité une tragédie de caractère, née de la supériorité de Lily sur le milieu où elle évolue. Sous les apparences d'un conformisme facile elle cache un amour instinctif et sincère de l'esthétique. Ce besoin d'esthétique, elle le satisfait d'abord d'une manière grossière par le luxe, les robes fastueuses, les bijoux stylés, les plaisirs mondains, satisfactions qui suffisent à la plupart des gens que fréquente Lily. Si elle avait pu faire comme ses amis et se contenter de ces satisfactions matérielles il n'y aurait pas eu de tragédie. Sa beauté exceptionnelle, son charme, sa finesse, auraient pu lui assurer un mariage riche et le luxe jusqu'à la fin de ses jours. Elle n'aurait été qu'un simple parasite et elle aurait connu le bonheur. Mais elle aspire à des satisfactions d'ordre supérieur ; elle soupçonne l'existence d'un monde très différent de celui où elle vit. Dans le roman, cet autre monde est incarné dans Lawrence Selden.

Selden est l'un des héros les plus vivants de Mrs Wharton, malgré le rôle passif auquel le condamnent ses goûts et ses tendances naturelles.

« L'un de ses dons était son apparence physique. Grâce à sa taille, sa tête dominait la foule ; ses traits sombres et nettement accusés, dans ce pays de types blonds et flous, lui donnaient l'air d'appartenir à une race plus rare, de porter en lui la marque de tout un passé. Les gens expansifs le trouvaient froid, et les toute jeunes filles le jugeaient sarcastique, mais c'était précisément cet air de réserve amicale, aussi éloigné que possible de toute affectation, qui attirait Lily. Tout en lui concordait parfaitement avec les exigences un peu dédaigneuses de son goût à elle, jus-

qu'à cette ironie légère avec laquelle il passait en revue ce qui lui semblait à elle le plus sacré¹. »

Bien que l'on vît souvent Selden dans le monde du luxe et du plaisir, le fond même de son caractère y était demeuré toujours étranger. C'était, comme il se plaisait à le dire, « la république de l'esprit » qui l'attirait surtout. Mais il n'avait rien d'un ascète. Il évoluait dans un monde frivole parce qu'il portait en lui un dilettantisme, un amour du « côté esthétique » de la vie qui y trouvait une satisfaction moins incomplète qu'ailleurs. Il comprenait avec une netteté implacable toute la médiocrité et l'insuffisance de la conception de la beauté et de l'art chez les New-Yorkais. Et c'est en critique qu'il assistait à la vie.

Lily arrive à l'apogée de son existence dans le sixième chapitre du premier livre, c'est-à-dire presque dès le début. C'est alors que Selden et Lily envisagent de s'épouser. Il y a malheureusement un très gros obstacle à cette union, le même qui, pendant quelques mois, empêchera l'union de Suzy Branch et de Nick Lansing dans *The Glimpses of the Moon* : Selden et Lily ne veulent, l'un et l'autre, qu'une existence exempte de tout souci matériel. Ils sont, l'un et l'autre, beaucoup trop pauvres pour cela. Il n'y aurait pas eu de tragédie si Lily avait pu accepter de mener une vie médiocre auprès de Selden, car elle aurait pu facilement le persuader de la partager. Les chapitres suivants sont riches en épisodes représentatifs de la vie de Lily — l'accroissement progressif de sa gêne pécuniaire, la perte imperceptiblement lente de tous ses « amis » jusqu'à

1. It was one of his gifts to look his part; to have a height which lifted his head above the crowd, and the keenly-modelled dark features which, in a land of amorphous types, gave him the air of belonging to a more specialized race, of carrying the impress of a concentrated past. Expansive persons found him a little dry, and very young girls thought him sarcastic; but this air of friendly aloofness, as far as possible from any assertion of personal advantage, was the quality which piqued Lily's interest. Everything about him accorded with the fastidious element in her taste, even to the light irony with which he surveyed what to her seemed most sacred.

Chez les *Heureux du Monde*, pp. 82-83; *The House of Mirth*, p. 104.

sa chute en une situation sociale moins brillante, sinon moins confortable, que celle où elle avait évolué pendant neuf ans. Désirant regagner à n'importe quel prix ce qu'elle vient de perdre, Lily, à la fin du livre se décide à accompagner Mr et Mrs Dorset, d'anciens amis, en croisière sur leur yacht. Elle accepte, bien que se rendant compte qu'elle n'est invitée que pour distraire Mr Dorset, pendant que sa femme poursuivra un flirt fort avancé avec un jeune poète, quatrième invité du yacht.

Trois mois s'écoulaient avant le commencement du second livre. Ainsi que je l'ai indiqué plus haut, la déchéance de Lily y est très rapide, si rapide même que le gouverneur Cross se plaint que la note soit forcée.

On peut diviser ce livre en quatre parties : la croisière avec les Dorset, le séjour chez les Gormer, le secrétariat chez Mrs Hatch, et l'emploi dans l'atelier de M^{me} Régina.

La croisière s'achève par une humiliation publique, humiliation telle que Lily ne parviendra jamais à se refaire une place dans le monde qu'elle voulait fréquenter. L'abîme qui sépare ce milieu de celui des Gormer est très finement décrit :

« Le milieu des Gormer représentait un faubourg mondain que Lily avait toujours dédaigneusement évité ; mais, maintenant qu'elle s'y trouvait, elle n'y voyait qu'une espèce de copie, style flamboyant, de son propre monde, une caricature se rapprochant de l'original, comme au théâtre une pièce mondaine se rapproche des mœurs de salon. Les gens qui l'entouraient faisaient les mêmes choses que les Trenor, les Van Osburgh et les Dorset ; la différence résidait dans une centaine de nuances d'aspect et de manière, depuis la coupe du gilet de ces messieurs jusqu'à l'inflexion de la voix de ces dames. Tout était d'une clé plus élevée, et il y avait plus de chaque chose : plus de bruit, plus de couleurs, plus de champagne, plus de familiarité, mais aussi plus de naturel,

moins de rivalité, et plus d'aptitude à jouir de tout ¹. »

Cette imitation du monde qui vient de repousser Lily a dans le roman un rôle très important. Les artifices et les plaisirs de ce monde somptueux paraissent singulièrement mesquins lorsqu'on se rend compte de la facilité avec laquelle on peut les imiter. D'autre part, les traits plus délicats qui échappent aux Gormer sont les moins ostensibles. Les succès mondains avaient eu pour Lily, — sauf dans les brefs moments où elle subissait l'influence de Selden — une valeur *per se*. C'est la perte de ces succès dont elle souffre le plus dans ce premier pas vers son déclin. La haine de Mrs Dorset fait de Lily une indésirable pour les Gormer, soucieux de s'élever au niveau des Dorset et d'être reçus par toutes les anciennes relations de Lily. Celle-ci doit donc quitter les Gormer pour descendre plus bas encore. Secrétaire mondaine de Mrs Norma Hatch, elle doit remplir les fonctions subalternes et un peu humiliantes qui font l'objet de l'étude des *Metteurs en Scène*. Lily est le « metteur en scène » de Mrs Hatch, fabuleusement riche, et dont l'ambition n'a d'égale que son ignorance. La société du *Middle West* d'où vient Mrs Hatch est tout particulièrement étudiée dans les premiers chapitres de *The Custom of the Country*. Nous n'en citerons ici qu'un bref passage, mais son âpreté et sa couleur annoncent déjà l'esprit qui devait dominer le roman suivant.

« Le milieu où elle se trouvait, était aussi étranger à Lily que ses habitants. Elle ne connaissait pas, à New-York, le monde des hôtels à la mode, — un monde surchauffé, trop tapissé, trop pourvu d'appareils mécaniques, pour la satisfaction de besoins fantastiques, tandis que les aises d'une vie civilisée y étaient aussi impossibles à obtenir que dans le désert. A travers cette atmosphère de splendeur torride se mouvaient des êtres pâles, aussi richement tapissés que les meubles, des êtres sans occupa-

1. Chez les *Heureux du Monde*, p. 304 ; *The House of Mirth*, p. 376.

tions définies et sans relations permanentes, portés par un faible courant de curiosité du restaurant à la salle de concert, du jardin d'hiver au salon de musique, d'une exposition artistique à une inauguration de couturière. Des chevaux qui piaffaient où des automobiles à carrosserie merveilleuse attendaient pour transporter ces dames à quelque lointain divertissement, d'où elles revenaient encore plus pâles sous le poids de leurs zibelines, pour être de nouveau absorbées par l'étouffante inertie et la routine de l'hôtel. Quelque part derrière elles, à l'arrière-plan de leur vie, il y avait sans doute un passé réel, peuplé de réelles activités humaines ; elles étaient probablement elles-mêmes le produit d'ambitions fortes, d'énergies persévérantes, de contacts variés avec la salutaire rudesse de la vie, et pourtant elles n'avaient pas plus d'existence réelle que les ombres des limbes décrites par le poète ¹. »

Si l'on peut considérer le monde des Gormer comme une imitation de celui où Lily avait brillé pendant les années de sa jeunesse, le monde de Mrs Hatch n'en est qu'une parodie grotesque. Selden apparaît pour prévenir Lily que quelque chose de louche se trame dans ce milieu ; et Lily doit abandonner le luxe matériel et les quelques rapports qu'elle a encore, parfois, avec la vie mondaine — choses qui

1. The environment in which Lily found herself was as strange to her as its inhabitants. She was unacquainted with the world of the fashionable New-York hotel — a world over-heated over-upholstered, and over-fitted with mechanical appliances for the gratification of fantastic requirements, while the comforts of a civilised life were as unattainable as in a desert. Through this atmosphere of torrid splendour moved wan beings as richly upholstered as the furniture, beings without definite pursuits or permanent relations, who drifted on a languid tide of curiosity from restaurant to concert-hall, from palm-garden to music-room, from art-exhibit to dress-maker's opening. High-stepping horses or elaborately equipped motors waited to carry these ladies into vague metropolitan distances, whence they returned back more wan from the weight of their sables, to be sucked back into the stifling inertia of the hotel routine. Somewhere behind them, in the background of their lives, there was doubtless a real past, peopled by real human activities ; they themselves were probably the product of strong ambitions, persistent energies, diversified contacts with the wholesome roughness of life ; yet they had no more real existence than the poet's shades in limbo.

Chez les Heureux du Monde, pp. 358-359 ; *The House of Mirth*, p. 442.

lui tiennent encore fort à cœur — pour gagner modestement sa vie comme garnisseuse chez une grande modiste. Les chapitres qui racontent cette dernière phase de son existence sont délibérément plus ternes, de façon à mieux préparer le lecteur à la catastrophe prochaine. Il faut ajouter en outre qu'ils manquent non seulement de vie, mais de vraisemblance. Mrs Wharton traite ici un sujet qu'elle ignore et qu'elle ne peut concevoir. Il suffit, pour se rendre compte de la faiblesse du texte de Mrs Wharton d'opposer à ces chapitres les pages d'*An American Tragedy* où M. Dreiser nous peint la vie des ouvriers de Lycurgus avec autant de vigueur que de pittoresque. Lily sait maintenant qu'elle a irrémédiablement gâché sa vie : « Des tendances héréditaires, combinées avec son éducation première, avaient fait d'elle le produit hautement spécialisé qu'elle était : un organisme aussi peu apte à subsister hors de son milieu spécifique qu'une anémone de mer détachée de son rocher ¹.

Dans l'usine, l'atelier ou le magasin elle vaut moins que l'apprenti que l'on vient d'embaucher. Des accès de désespoir alternent avec des crises d'indifférence totale. Pour échapper aux noires pensées qui l'assaillent elle a recours aux drogues. Et un soir, en proie à un désespoir plus grand que de coutume, elle prend une plus forte dose de véronal et meurt.

Ce roman est un véritable réquisitoire, malgré les efforts de Mrs Wharton pour se limiter à la simple histoire d'une jeune femme et nous la conter avec une objectivité parfaite, réquisitoire contre les forces aveugles et cruelles de la haute société. Les coupables ne sont ni Mrs Dorset, ni Gus Trenor, ni aucune des connaissances de Lily, c'est toute leur classe exclusive, ses conventions et ses tradi-

1. Inherited tendencies had combined with early training to make her the highly specialized product she was : an organism as helpless out of its narrow range as the sea-anemone torn from the rock.

Chez les *Heureux du Monde*, p. 394 : *The House of Mirth*, p. 486.

tions. Mrs Wharton, dans le compte rendu de *Belchamber*, le roman de M. Howard Sturgis qui parut en 1905, époque où *The House of Mirth* devait occuper tout particulièrement ses pensées, écrivait : « Une poignée de gens vulgaires, tournés exclusivement vers le plaisir et la dépense peut paraître un facteur négligeable dans l'évolution sociale de la race. Ils peuvent cependant devenir un véritable agent de destruction par les illusions qu'ils tuent et les élans généreux qu'ils poussent au désespoir ¹, ».

Le terme « élans généreux » (*generous ardour*) sied bien au caractère de Lord Belchamber, mais il est un peu trop fort pour la pauvre Lily Bart. Remplaçons-le par « vive aspiration » et la formule s'appliquera parfaitement à *The House of Mirth*. Les grands mondains de New-York, cette « poignée de gens vulgaires tournés exclusivement vers le plaisir et la dépense », deviennent de « véritables agents destructeurs » par les conventions qu'ils établissent, comme par le prestige dont ils s'entourent, — prestige si peu proportionné à la nullité de leur intelligence et de leur cœur, — et qu'ils essayent d'imposer à des caractères faibles comme Lily Bart. Dans *A Backward Glance* Mrs Wharton écrit les lignes suivantes au sujet de *The House of Mirth* :

« Le problème, bien entendu, était de tirer de ce sujet la signification humaine caractéristique qui fait qu'un romancier choisit tel sujet au lieu de tel autre. Comment une société d'affamés de plaisir et d'irresponsables peut-elle avoir sur *the old way of the world* une influence plus profonde qu'on ne le jugerait au premier abord ? Mes réflexions me suggérèrent cette réponse : une société frivole n'acquiert de signification dramatique que dans la mesure où sa frivolité est destructrice et criminelle. Sa puissance tragique réside dans son pouvoir de destruction ou de dégradation de la personnalité aussi bien que de l'idéal. La

1. *The Bookman* (American), t. XXI, p. 310 ; voir aussi *A. Backward Glance*, pp. 206-207.

réponse, en un mot, ce fut mon héroïne Lily Bart¹. »

Voilà comment Mrs Wharton, New-Yorkaise aristocrate et mondaine, présente et juge, dans son premier roman, la société où elle est née et où elle a vécu. Cette société défile devant nous comme une série de coupables et de complices, tous responsables du naufrage d'une existence, qui, malgré ses défaillances, ne fut qu'une longue recherche de la beauté.

Au point de vue technique *The House of Mirth* est un des romans les plus intéressants de l'auteur, car il nous montre ses tâtonnements vers une méthode dont il devait se servir plus tard avec un doigté remarquable.

« Dans l'intérêt de l'unité, écrit Mrs Wharton dans *Constructing a Novel*, il vaut mieux changer le point de vue aussi rarement que possible et ne laisser se développer l'histoire que suivant deux ou au plus trois de ses aspects, ne choisissant que des personnages en étroite corrélation morale et intellectuelle, ou suffisamment psychologues chacun pour discerner la part des autres dans le drame afin que ceux-ci, vus sous des angles différents, ne cessent à aucun moment de se présenter au lecteur comme des *touts indivisibles*². »

Cette page fut écrite vingt ans après la publication de *The House of Mirth*. C'est une doctrine bien stricte à laquelle peu de romanciers se sont soumis. Rien d'étonnant à ce que *The House of Mirth*, œuvre de jeunesse, n'y soit pas toujours fidèle. La plupart des événements nous sont transmis par Lily Bart et Lawrence Selden entre qui existe le rapport intellectuel et moral requis, ainsi que la compréhension claire et profonde du rôle de l'autre dans le roman. En passant de l'angle de vision de l'un à celui de l'autre le lecteur n'est jamais désarmé. Lily voit, presque toujours, Selden comme il est et comme il se voit ; aux

1. A. *Backward Glance*, p. 207.

2 *The Writing of Fiction*, p. 87.

rares moments où sa pénétration est faussée ou insuffisante, Mrs Wharton fait immédiatement intervenir Gerty Farish qui comprend et aime tous les côtés de la personnalité de Selden qui ont tendance à échapper ou à déplaire à Lily. La vraie Lily, son moi profond qui échappe aux Dorset, aux Trenor, comme aux Gormer, est en tous points semblable à l'image que Selden se fait d'elle.

Malheureusement, Mrs Wharton ne sut pas développer toute l'histoire avec l'aide de ces deux personnages. Aux heures décisives Lily est aussi réservée, aussi peu communicative qu'une héroïne de tragédie grecque. Il faut, pour nous révéler ses pensées obscures, ses émotions complexes et confuses, une confidente dont l'angle de vision nous soit accessible. De son côté, comme l'indique la citation donnée plus haut, Selden est peu communicatif. Il lui faudra donc une confidente plus éloquente ; Gerty Farish tiendra ce double rôle de confidente auprès de chacun d'eux. On peut affirmer, sans crainte d'erreur, que si *The House of Mirth* avait été écrit dix ans plus tard, c'est-à-dire par un auteur plus expérimenté, Mrs Wharton aurait certainement supprimé le personnage de Gerty. Des dialogues auraient éclairé les intentions, les pensées de Lily Bart et de Selden, auraient expliqué leurs gestes, et défini leurs rapports. Le rôle de Gerty n'est d'ailleurs pas primordial. Elle n'est pas assez intelligente pour soupçonner le rôle que Lily et Selden, jouent, et elle est beaucoup trop simple non seulement pour comprendre, mais pour entrevoir, la complexité de ses amis.

Mais nous avons encore un quatrième et même un cinquième point de vue : celui de la tante de Lily, dernier specimen de *the age of innocence*, et celui d'un prétendant de Lily, jeune homme lourd et ennuyeux. Tous deux s'ouvrent et s'expliquent devant nous. L'unité et l'intérêt du roman sont fortement ébranlés lorsque le lecteur passe du point de vue de Selden ou de Lily à ceux de Gerty, de la tante ou du soupirant.

Néanmoins, il ne faut pas oublier les très réelles et très grandes qualités techniques de ce roman : par exemple les dialogues d'exposition entre Lily et Carrie Fisher sont tracés de main de maître. Mais surtout, et c'est de là que vient la vraie valeur de l'œuvre, — le développement du caractère de Lily est un chef-d'œuvre d'analyse.

Elle passe par des alternatives de révolte farouche et de résignation passive qui laissent chacune une empreinte ineffaçable. Un romancier averti tirera facilement, d'une telle situation, un bel effet de contraste. Mais il faut le talent remarquable de Mrs Wharton pour que le lecteur retrouvant Lily, quelques jours, quelques semaines, quelques mois plus tard, s'aperçoive, sans aucun effort et comme naturellement, de l'influence profonde de la dernière crise sur le caractère de Lily. Un des passages les plus dramatiques à ce point de vue, et les plus achevés aussi, est celui où Lily, seule avec Trenor, dans la maison inhabitée de ce dernier, se rend compte soudain de la compensation que celui-ci réclame pour ses prêts et ses spéculations à la Bourse. Il y a aussi la page où Mrs Dorset « d'une voix singulièrement distincte, dit les huit mots lourds de conséquences : « Miss Bart ne retourne pas sur le yacht ¹ : »

Ces scènes, admirables en elles-mêmes, servent à un but qui les dépasse et qui est infiniment plus important pour le roman que leur vérité dramatique. Elles marquent les étapes de la lente progression de Lily vers son destin. La force destructive de ces scènes, difficilement séparables de l'ensemble de l'œuvre, est nettement ressentie par le lecteur. Pour nous faire mieux comprendre la chute sociale et le développement moral de Lily, Mrs Wharton choisit le même cadre, — l'appartement de Selden, — pour la seconde et l'avant-dernière scènes. Ce sont les deux seules visites que nous fassions à cet appartement qui n'a subi aucun changement dans l'intervalle. Mais Lily a

1. Chez les *Heureux du Monde*, p. 282 ; *The House of Mirth*, p. 350.

changé. A la première visite c'était une jeune femme coquette, se sachant un trop beau parti pour Selden et ne craignant pas de le lui faire sentir. A la seconde, elle n'est plus qu'une épave, une pauvre âme brisée, pour qui aucune convention n'existe plus, et qui est venue simplement remercier Selden d'avoir été le seul à comprendre son besoin d'idéal et de beauté, et sa fidélité à cette « république de l'esprit », à ce monde idéal de beauté et de vérité auquel il l'a parfois admise. Ce n'est qu'en revoyant Lily pour la deuxième fois dans le même appartement, modeste et un peu désuet, de Selden, que nous réalisons le chemin parcouru sur le

long fool's errand of *her* life

II. — THE FRUIT OF THE TREE

The Fruit of The Tree, paru en 1907, est épuisé depuis quelques années. Il ne saurait y avoir beaucoup d'admirateurs à le regretter. Dans ce roman Mrs Wharton semble ne « saisir son sujet qu'avec quelques tâtonnements ¹ », dit M. Lubbock, cherchant la cause de l'échec d'un sujet qui semblait offrir plus de profondeur psychologique et plus de valeur sociale que *The House of Mirth*. « Il avait un sujet superbe, écrit Mrs Wharton dans une critique assez sévère de *Der grüne Heinrich*, mais il ne sut pas en tirer parti ². » C'est exactement ce qui lui est arrivé à elle-même. Elle n'a jamais étudié le système industriel américain ni la vie de l'ouvrier assez à fond pour les peindre d'une façon réaliste et vivante. D'autre part, ce roman contient deux histoires, sans liens organiques réels entre elles, celle de John Amherst et de Bessie Westmore à laquelle les

1. *Quarterly Review*, t. CCXXIII, p. 193.

2. Gottfried Keller. *A Village Romeo and Juliet*, with an introduction by Edith Wharton, p. xxi.

trois premiers livres sont consacrés et celle de John Amherst et de Justine Brent qui occupe tout le quatrième livre, le plus long du roman.

Dans tout le premier livre Mrs Wharton se trouve sur un terrain inconnu. La petite ville de Hanaford (nom imaginaire), située à quelques heures de New-York, est entourée de filatures et d'usines appartenant aux Westmore. Ceux-ci ont cherché un séjour plus agréable où dépenser leur argent et se sont installés dans une grande maison de campagne à Lynbrook, où ils mènent la même existence que les Trenor à Belmont. Le roman débute au moment où le propriétaire des usines meurt, laissant la responsabilité de la direction à sa femme Bessie, fille d'une famille d'aristocrates, les Langhope. Les Westmore ne se sont jamais intéressés à l'usine autrement que pour le revenu qu'elle leur assure. Le quartier qui touche aux usines n'est qu'un cloaque où fermentent pauvreté, maladie, et désespoir : « La laideur de tout l'ensemble, la triste monotonie des pauvres maisons, les gazons foulés, les chiens maigres rôdant dans les ordures... une médiocrité ostensible, ne réagissant à aucun élan de la vie d'alentour, noyée dans l'acceptation passive de son isolement, de son exil de toute beauté, de toute variété ou surprise ¹. » Le sous-directeur des usines, John Amherst, est un aristocrate de naissance et d'éducation, fourvoyé dans l'industrie par son amour du dessin et de la construction, et surtout par un ardent idéalisme social. Dans le premier livre, Amherst se présente à nous comme l'avocat des ouvriers, plaidant leur cause auprès de Bessie Westmore. Le caractère de Bessie, c'est de n'en avoir aucun. Justine, avec son intelligence vive et pénétrante, la juge parfaitement bien : « Ce fut toujours un charmant petit caméléon, prenant les couleurs de chacun d'une façon délicieuse, et renvoyant, il faut bien le reconnaître, la plus charmante réflexion, —

1. *The Fruit of the Tree*, pp. 22-23.

si l'on veut bien accepter cette métaphore compliquée ; mais, quand on la prenait en soi, sans aucun reflet, on s'apercevait qu'elle n'avait aucune couleur propre. Un de ses amis disait qu'elle devrait porter une étiquette pour n'être pas trop facilement perdue ¹ ».

Bessie était d'ailleurs une fort jolie jeune femme, toute de grâce et de douceur. Elle s'éprit de l'énergie et de l'ardeur de John Amherst et elle « refléta ses utopies », « rendit de lui le reflet le plus charmant ». Amherst, psychologue peu averti, séduit par son charme et sa grâce, trompé par son apparente compréhension de ses idées et croyant qu'elle les partage, épouse Bessie.

Trois ans s'écoulent entre le premier et le deuxième livre. Bien que l'amour de John et de Bessie soit toujours aussi vivant, ils ont compris depuis longtemps le tragique malentendu, — l'illusion d'un intérêt réel pour les ouvriers chez Bessie, — sur lequel avait été fondé leur bonheur.

Bessie a accordé à John le droit d'administrer les usines comme bon lui semble, mais elle ne peut admettre que les projets de son mari puissent nuire à ses habitudes dispendieuses. Elle n'accepte ni d'habiter Hanaford, ni de s'intéresser, même à distance, aux travaux de son mari. Elle refuse catégoriquement de restreindre un peu les énormes dépenses de Lynbrook. Bien plus elle se montre jalouse de la passion de son mari pour les usines et ne peut lui pardonner son refus de mener l'existence oisive et parasite à laquelle elle est habituée depuis l'enfance. Le second livre se termine sur l'opposition formelle de Bessie à tout projet de son mari, qui pourrait porter atteinte au moindre de ses plaisirs à elle. C'est l'arrêt de mort de tous les rêves de John. Impossible désormais d'éviter la catastrophe. Amherst, privé de ses généreuses activités sociales, essaye de vivre à Lynbrook parmi des êtres qu'il n'arrivera jamais à comprendre, essaye surtout de sauver les ruines

1. *Ibid.*, p. 150.

de son amour, mais s'aperçoit que « lui et sa femme s'affrontent pour la première fois depuis leur mariage. Jusqu'alors il y avait toujours eu quelque chose entre eux, d'abord le charme et la beauté de Bessie, puis la joie de lui voir partager ses travaux, la douleur commune à la mort de leur unique enfant, puis l'enthousiasme devant la réalisation de ses projets. Maintenant le dernier voile était tombé et ils restaient face à face en étrangers ¹ ».

Amherst aurait pu éprouver une certaine pitié condescendante, qui lui aurait permis de supporter la futilité, la mesquinerie, les enfantillages et l'égoïsme inconscient de sa femme. Mais Bessie, incurable, est d'une apathie absolue, et l'atmosphère qu'elle crée autour d'elle est irrespirable pour John. Finalement Amherst se décide à quitter Lynbrook pour prendre une situation dans une usine dont le propriétaire est plus favorable aux réformes sociales que Bessie, et celle-ci meurt des suites d'un accident.

« Cette première partie de *The Fruit of The Tree* est en elle-même, écrit M. Régis Michaud, un roman social dont un écrivain ambitieux pourrait être fier ². » Mrs Wharton nous révèle ici plus clairement que nulle part ailleurs, les liens et les bases de sa sympathie pour ce qu'il y a de noble dans le caractère aristocratique. Ce que Mrs Wharton apprécie, ce ne sont pas les conventions rigides que l'aristocratie cherche à imposer à toute une nation, mais l'urbanité et l'éclectisme des aristocrates achevés. Elle plaint Amherst de ne pas savoir s'intéresser aux vases Ming, aux pièces admirablement meublées, mais elle est plutôt satisfaite de sa « tolérance hostile » des rites futiles auxquels se soumettent si scrupuleusement sa femme et son entourage. Amherst est au-dessus de tout cela, comme le duc de Saint-Austrey dans *The Age of Innocence* ou John Campton dans *A Son at The Front*. Il n'y a qu'un sujet de

1. *Ibid.*, pp. 297-298.

2. *Mystiques et Réalistes Anglo-saxons*. p. 225.

conversation qui le passionne : les usines et ceux qui les font marcher ; et il refuse d'acquérir ce vernis que donnent une série de lieux communs sur les fluctuations de la Bourse, les qualités respectives des diverses marques d'autos ou les adultères du beau monde new-yorkais. Il scandalise son beau-père en jouant au billard aussi mal qu'un évêque et il scandalise sa femme en fuyant toutes les réunions mondaines et élégantes. Mrs Wharton, tout comme Justine Brent, voit quelque chose de grand et de magnifique dans l'impatience manifeste d'Amherst vis-à-vis des parasites, bien que ceux-ci possèdent un charme et un vernis qui lui manquent totalement. La solidité est évidemment supérieure au charme, semble-t-elle dire. Mais comme le charme est prenant !

L'épanouissement de la personnalité de John Amherst, ses progrès vers une culture d'où la grâce et la diversité n'auraient pas été exclues, bien que toujours primées par son activité de réformateur éclairé, auraient dû occuper le premier plan de ce roman dans la seconde partie du moins, car Amherst est au fond un individu plus civilisé que Bessie et capable d'une culture infiniment supérieure à celle de son beau-père et de ses pareils. Il est plus civilisé parce qu'il connaît mieux la vie, qu'il a réfléchi davantage, qu'il est plus ouvert aux grands courants de la pensée américaine et même européenne. Ce fut un malheur pour l'être civilisé chez John Amherst que l'appel des usines ait été assez puissant pour couvrir toutes les autres voix du monde civilisé.

Justine Brent, sa seconde femme, est particulièrement qualifiée pour élargir son horizon mental, et lui faire adopter une conception plus souple et plus variée de la vie, tout en partageant avec lui son ardeur pour les réformes. Elle se dévoue volontiers à la modernisation des usines et à la transformation des logements ouvriers en demeures agréables, favorables à une saine activité. Infirmière par vocation elle vibre à chaque appel des masses. Mais malgré

son zèle humanitaire elle garde sa personnalité entière, celle d'« une créature vibrante d'énergie personnelle¹ ». Elle se rend compte qu'Amherst n'est plus guère qu'une « unité anonyme » dans l'armée des réformateurs et que les usines absorbent peu à peu toute son activité. Il ne se lasse jamais de concevoir et de réaliser des projets pour l'instruction, la distraction et le bien-être des ouvriers; il fait fleurir leurs jardins, et décore leurs maisons. Mais ce n'est que par le rétrécissement et le dessèchement de sa propre existence qu'il obtient l'épanouissement et l'élargissement de la leur. Quel roman, et de quelle qualité rare aurions-nous eu si Mrs Wharton avait insisté dans cette quatrième et dernière partie sur le contraste entre la fausse civilisation mondaine de Bessie Westmore et la vraie civilisation « humaine » de Justine Brent.

Malheureusement ce contraste reste à l'arrière-plan et ne s'empare que rarement de l'attention du lecteur. Et ce quatrième livre n'est à tout prendre qu'un mélodrame gigantesque, avec un cas de conscience, un crime, un opio-mane et un maître-chanteur. Le thème que Mrs Wharton surajoute à cette étude de mœurs et de caractère rappelle celui de *La Sacrifiée* d'Édouard Rod. Si une personne est atteinte d'une maladie incurable, et que cette maladie s'accompagne de douleurs toujours croissantes est-il légitime de mettre fin aux souffrances du malade ? Justine Brent croit que oui et c'est ainsi qu'elle a mis fin à la vie de Bessie. Le quatrième livre nous montre l'effet produit par l'acte de Justine sur Amherst, sur le père de Bessie et sur quelques autres personnages. Mais l'acte et la situation de Justine sont tellement moins intéressants que Justine elle-même que les derniers chapitres du roman nous paraissent de plus en plus ennuyeux. Le problème reste toujours sur un plan strictement abstrait et impersonnel. Or, à moins de se présenter au lecteur à travers la vie psychique

1. *The Fruit of the Tree*, p. 222.

d'un être vivant, un problème moral ne saurait fournir à un roman l'élan dramatique et la vitalité psychologique qui lui sont indispensables.

Il nous faut signaler encore deux personnages secondaires, Mr Langhope et Mrs Ansell, dans la peinture desquels Mrs Wharton a été particulièrement heureuse, et qui restent dans notre souvenir comme des personnages plus parfaits et plus achevés que John et Bessie eux-mêmes. Ils n'influent pas sur l'évolution, ils ne sont que rarement au premier plan ; ce ne sont que des interprètes et des commentateurs. Mais, dans leur tête-à-tête intime et prolongé, ils rappellent l'art prodigieux de Henry James et le couple remarquable de *The Golden Bowl*, le colonel et Mrs Assingham.

III. — THE CUSTOM OF THE COUNTRY

Définissant l'apport de Balzac au roman, Mrs Wharton écrit : « Balzac, le premier, a vu ses personnages au physique et au moral, dans les moindres habitudes de leur existence, avec toutes leurs excentricités et infirmités, et il a réussi à les montrer tels à ses lecteurs. Le premier aussi, il a fait surgir l'action dramatique de ses romans autant des rapports entre ses personnages et leurs maisons, leurs rues, leurs villes, leurs habitudes, que de leurs rapports fortuits les uns avec les autres ¹. »

Les qualités que Mrs Wharton attribue ici à Balzac sont aussi les siennes dans une large mesure. C'est dans *The Custom of The Country* (1913), qu'elles apparaissent le plus nettement. On ne peut séparer Abner Spragg de sa corbeille à papier, du bureau au bord duquel il pose ses pieds lorsqu'il s'installe confortablement, ni du cure-dent invisible qui s'agite dans la profondeur de ses moustaches.

1. *The Writing of Fiction*, p. 5.

Peter Van Degen ne peut parler ou se déplacer sans rappeler au lecteur ses « paupières aussi épaisses que des lèvres, et ses lèvres aussi épaisses que des ourlets d'oreille ». Sa femme évoque toujours des bras hâlés et des mains expressives. L'énigmatique personnalité d'Elmer Moffatt s'exprime par « le prospère bourrelet de son cou », et ses pantalons « si étroits qu'ils semblent comprimer les cuisses grasses ». La réalité physique, — la visibilité, pour adopter le terme de notre auteur, — de tous les personnages sinistres ou louches, depuis l'héroïne jusqu'aux personnages purement épisodiques, est si forte que l'on en est presque gêné, comme si on les avait surpris dans l'intimité de leur vie quotidienne. Il est tout aussi vrai, — et c'est un fait également important — que Mrs Wharton fait naître l'action dramatique des rapports entre les personnages et leurs maisons, leurs rues, leurs villes et leurs traditions héréditaires.

Les grands chocs dramatiques de *The Custom of The Country* sont d'une violence remarquable. Cette violence provient non pas d'une haine ou d'une belligérance farouche de la part des personnages qui s'affrontent, mais de la grandeur et de l'intensité des forces qui entrent en action. Les personnages de *The Reef*, comme Henry James l'a bien saisi, avaient été en quelque sorte extraits de leur milieu originel, transportés de l'autre côté de l'Atlantique, logés dans un château isolé et dans un décor presque nu où l'âme lutte avec l'âme. Dans *The Custom of The Country* c'est précisément le contraire. Ici sont aux prises génération avec génération, classe avec classe, sexe avec sexe, Amérique avec Europe.

Pour réaliser une telle œuvre il faut que chaque personnage soit le type et le porte-parole d'une race, d'une classe et d'une tradition. Mr. et Mrs Abner Spragg, les parents de l'inénarrable Undine, sont les survivants de la vieille classe pionnière, toujours en mouvement. Malgré leur âge et leur affaiblissement, bien qu'ils habitent New-York depuis des

années, il leur faut passer d'un hôtel à l'autre, comme ils passèrent de maison en maison et de ville en ville durant leur jeunesse dans le Nebraska. Abner Spragg est le type même du pionnier, non du pionnier imaginaire du roman ou du cinéma, mais du pionnier historique, du *yankee* malin, avisé, qui s'intéresse plus à l'exploitation qu'au développement du pays. Ralph Marvell, la malheureuse victime d'Undine, est aussi le survivant d'une race à peu près disparue. Il reproduit dans son intelligence, ses jugements instinctifs, ses émotions, ses sensations mêmes, la simplicité austère et intransigeante de la maison ancestrale qu'il habite : maison spacieuse, propre, sans prétention à l'élégance, où les Dagonet ont toujours vécu depuis l'époque des *Signers*, lorsque New-York n'était qu'une petite ville de province prisant par-dessus tout la vertu, la bienséance, la cordialité et la compétence d'une bourgeoisie néerlandaise, calme et pondérée comme les *sober suited freemen* dont parle Tennyson. Ralph ne saurait réussir à se débrouiller dans l'écheveau embrouillé des mille complexités de Wall Street. Il ne saurait même voir clair dans l'intelligence médiocre mais rusée de la jeune femme qu'il épouse. La seconde victime d'Undine, le marquis de Chelles, est, lui aussi, le type de la tradition et des coutumes séculaires. Sous une souplesse et une gaîté toute de surface, sous une courtoisie nuancée de mépris, le marquis de Chelles cache l'esprit rigide et intransigeant d'un aristocrate qui se refuse à admettre la disparition de l'ancien régime. Il en est de même pour tous les personnages : Clare Van Degen, Popple, Laura Fairford, Charles Bowen, Elmer Moffatt : chacun d'eux est un individu, un être dynamique, le représentant d'une classe sociale.

Le roman se divise en cinq livres. Le premier couvre les deux ou trois mois durant lesquels Ralph Marvell fait la cour à Undine. Les Spragg ont, deux ans avant le début du roman, quitté Apex, la ville où Abner Spragg a amassé ses millions par des moyens plus ou moins honnêtes, pour venir

s'installer à New-York. Tout ce que l'on nous dit d'Apex, qui est la ville des Mortimer Hicks de *The Glimpses of The Moon*, nous permet de croire qu'ils'agit d'Omaha. Les Spragg ont quitté Apex pour deux raisons. D'abord et surtout parce qu'Undine exigea ce déplacement ; aussi parce que le divorce d'Undine quinze jours après son mariage secret avec Elmer Moffatt n'avait pas été obtenu sans difficulté ni scandale. Le New-York dans lequel ont vécu les Spragg durant les deux dernières années, ressemble à celui de Mrs Hatch dans *The House of Mirth*. C'est un New-York d'hôtels avec un luxe vulgaire, des relations de hasard avec des étrangers de passage, des lectures de journaux mondains relatant les événements des salons et en commentant les manières. M. Spragg, disons-le tout de suite, ne se souciait nullement de tout cela. Il n'avait d'autre souci que ses transactions à Wall Street, et le boire et le manger. Mrs Spragg, transplantée trop tard dans la vie élégante de la métropole, femme naïve et timide, s'affaisse dans une inertie, d'où aiguillonnée par la rage d'Undine à l'égard d'une société qui s'obstinait à ignorer les Spragg, elle se réveillait de temps en temps pour tenter un nouvel assaut. Undine n'avait reçu aucune récompense de ses efforts avant de rencontrer Ralph Marvell. Tout ce qu'elle avait fait, dépensé, abandonné, méprisé pour entrer dans le grand monde new-yorkais, avait été peine perdue. Et voilà que tout d'un coup, par le seul fait d'avoir plu à Ralph Marvell elle était au centre, au cœur même de ce monde. Ralph était pour elle une sorte de passeport et c'est en cela qu'elle l'appréciait. Lui appréciait Undine en tant qu'incarnation de la beauté suprême. « Il n'était pas aveugle à ses défauts et à ses limitations, mais ils faisaient partie de sa grâce et de sa séduction, *diverse et ondoyante* ¹. C'est ainsi qu'il l'avait vue dès le début ². » Le prénom Undine lui semblait un miracle, tant il conve-

1. En français dans le texte.

2. *The Custom of The Country*, p. 83.

nait à la personne, et il s'émerveillait de la prescience des parents faisant un tel choix. Il devait apprendre de Mrs Spragg qu'elle avait simplement adopté le nom d'un appareil à onduler inventé par son grand-père. Cette illusion est le ridicule symbole du malentendu et de l'incompatibilité profonde qui règnent nécessairement entre un fils des Dagonet de Washington Square, et une fille des Spragg d'Apex. Néanmoins, le charme physique de l'une et le rang social de l'autre les entraînent vers le mariage sans leur laisser le temps de réfléchir.

Le second livre commence quatre mois après le mariage. Les deux époux passent leur lune de miel à Sienne. C'est à travers Ralph que les événements des trois premiers mois nous sont transmis et nous ne savons rien de ce qui s'est passé dans l'âme d'Undine, en dehors de ce qu'elle nous révèle dans ses dialogues avec Ralph. Mrs Wharton a tenté un effort du même ordre dans les chapitres de *Hudson River Bracketed* où elle peint chez Vance Weston la même lente compréhension de l'échec d'un mariage qui n'a pas de sources profondes où puiser vie et garder sa fraîcheur première. Dans le cas de Ralph et d'Undine la déception est plus amère encore. Le caractère naturellement fourbe d'Undine donne quelque chose de plus tragique à la désillusion de Ralph. Dès que le lecteur est bien convaincu de la menace qui plane sur ce jeune ménage, Mrs Wharton s'arrête et laisse s'écouler un intervalle de deux ans et demi. Lorsque Ralph réapparaît, c'est un homme résigné, qui se rend parfaitement compte qu'Undine « fut absolument inconsciente des états d'âme par lesquels il était passé et dont dépendait la plus grande partie de sa vie intérieure ¹ ». « Tous les espoirs, toutes les illusions ont disparu, mais ils ont laissé un désir incurable de la présence d'Undine, de son sourire, de son contact ². »

1. *Ibid.*, p. 214.

2. *Ibid.*, pp. 217-218.

De tout ce qu'Undine fut pour lui autrefois, — et au début du voyage en Europe elle avait été la porte ouverte à toutes les joies imaginables, le ressort et la raison d'être de toute activité — il ne restera que la puissance de l'amour charnel qu'elle inspira. La déception d'Undine a été plus grande encore : « Elle s'était donnée à quelque chose d'étroit et d'élégant, alors que l'avenir appartenait à ce qui est large et mélangé ¹. »

Et elle n'avait pour racheter, même en partie, cette déception, aucun amour pour Ralph. Elle ne vise plus qu'à essayer de passer du monde aristocratique des Dagonet à celui des ploutocrates comme les Van Degen, en essayant de se faire aimer de Peter Van Degen. C'est sur ces efforts pour séduire le primitif et brutal Peter que se termine le second livre.

L'histoire reprend plus d'un an plus tard. Undine et Ralph ont divorcé, mais elle a échoué auprès de Peter Van Degen à cause de sa cruauté pour Ralph. Le troisième livre nous raconte comment elle poursuit et ensorcelle le marquis de Chelles; car elle a calculé qu'en l'épousant elle parviendrait du même coup au sommet du monde parisien. Le livre s'achève sur la certitude de leur mariage prochain. Chelles ressemble trop à Ralph Marvell; il est trop délicat, trop noble dans sa conception de la vie, trop capable d'élévation, pour voir Undine dans sa triste et misérable réalité. Il faut un homme rude et égoïste, d'une nature voisine de la sienne, un Peter Van Degen, un Elmer Moffatt pour comprendre l'égoïsme inconscient et effréné qui fait le fond de cette jolie créature.

Le quatrième livre nous peint la vie de Ralph Marvell depuis son divorce; la désillusion a provoqué en lui une sorte de lassitude morale, une détermination, mêlée de cynisme, de ne plus être dupe: « Il ne concevait plus la vie sur un plan héroïque; il voulait faire quelque chose où les

1. *Ibid.*, p. 193.

hommes ne paraissent pas plus grands qu'ils ne sont ¹. » Il était donc desséché et stérile. Il appartenait à une race trop ancienne, d'un sang trop appauvri, pour pouvoir parvenir à dominer sa désillusion, à acquérir par elle une énergie plus forte, une compréhension plus vive de l'univers et de ses rapports avec lui. Au moment de lui révéler son mariage secret et son divorce, Moffatt déclare : « il est rudement bon pour un homme de se casser le nez contre certains faits de temps à autre ². » Elmer Moffatt s'est ressaisi grâce à cette puissance de vie irrésistible. Mais Ralph qui, par hérédité et par tradition, a toujours vécu « de subtiles inductions et de pâles raffinements », qui a fui le désagréable et reculé devant le primitif, ne sait pas supporter les chocs qui lui arrivent. Il a subi d'abord le choc de la vulgarité et de l'ignorance d'Undine, puis celui de l'égoïsme et du remariage d'Undine, enfin celui de la révélation de son mariage secret, et surtout de son insistance à réclamer l'exclusive possession de son enfant. Devant tant de bassesse, sous le coup de tant de souffrance, Ralph succombe et se tue ; ce dernier geste de désespoir et d'évasion est le symbole de la défaite du New-York aristocratique vaincu par la ploutocratie.

Une année s'écoule avant que l'histoire ne reprenne dans le cinquième et dernier livre qui nous peint l'activité d'Undine pendant six ans environ. Dans un premier chapitre très sommaire, nous la voyons à l'apogée du bonheur et de la puissance comme Marquise de Chelles. Elle reparaît plus d'un an plus tard : c'est le commencement de son éloignement progressif de la famille et des traditions auxquelles elle venait de se cramponner. Undine s'était aperçue que parmi les Chelles la vie individuelle ne valait pas grand'chose et que chaque individu ne comptait que comme membre de la famille, pour le bien de laquelle

1. *Ibid.*, p. 427.

2. *Ibid.*, p. 466.

chacun se sacrifiait. Contre son égoïsme à elle se liguèrent non seulement la mère et la sœur de son mari, mais aussi « des gens qu'elle n'avait jamais vus et dont elle ne pouvait même pas se rappeler les noms, complotant et intrigant contre elle sous les dalles blasonnées de Saint-Désert ».

Le rôle d'intruse était infiniment plus ingrat chez une famille de l'aristocratie française que chez les Dagonet de Washington Square. Lorsqu'elle se heurtait aux principes de goût et de convenance auxquels obéissait son mari, il ne serait jamais venu à l'esprit de celui-ci de lui céder. Il avait des ressources inconnues de Ralph Marvell : le tact, la volonté, la conscience d'appartenir à une tradition séculaire. Tandis que Ralph devait nécessairement se soumettre à tous les caprices d'Undine, elle ne pouvait être autre chose qu'un atome perdu, s'agitant désespérément dans la société vigoureuse et ordonnée où elle se mouvait en France. « De plus en plus à mesure que les jours se suivaient, elle se sentait prise par la chaîne des circonstances, plus forte que tout effort qu'elle eût pu y opposer¹. » « Les choses s'étaient passées de la même façon dans ce groupe pendant tant de générations qu'essayer de les changer lui paraissait aussi vain que de lutter contre les éléments². »

Son infamie suprême, aux yeux de son mari et des proches de celui-ci, fut d'avoir essayé, avec l'aide d'Elmer Mofatt, de faire vendre des tapisseries, don de Louis XV à la famille. Elle échange alors avec son mari des mots blessants que ni l'un ni l'autre ne peuvent oublier. Undine quittera l'hôtel de Chelles et suppliera Elmer de l'épouser une seconde fois. Depuis des mois, elle s'était rendu compte qu'il y avait là « quelqu'un qui parlait sa langue, saisissait ses valeurs, comprenait instinctivement tous les besoins fondamentaux de sa nature, pour lesquels, dans son

1. *Ibid.*, p. 505.

2. *Ibid.*, p. 517.

vocabulaire acquis elle ne trouvait pas de termes¹. « Il faisait de la vie précisément ce qu'elle en aurait fait à sa place. Quelques-uns de ses plaisirs la dépassaient, mais cela même lui plaisait à cause de l'argent qu'il fallait pour les satisfaire². » Deux ans et demi se passent et Mrs Wharton nous donne un aperçu de la vie d'Undine et d'Elmer Moffatt, remariés. Undine dispose de la vaste fortune de son mari. Elle reçoit les ploutocrates les plus en vue d'Europe et d'Amérique. Tout ce que l'argent peut procurer — même les tapisseries de Saint-Désert — elle le possède. Il reste pourtant deux choses inaccessibles qu'elle convoite ardemment : le respect de l'aristocratie de France et de New-York et l'amour de son fils qui a maintenant neuf ans et qui adore son « beau-père » Raymond de Chelles.

Undine est généralement considérée comme un monstre, et par conséquent irréelle et invraisemblable. J'ai remis jusqu'à maintenant l'étude de son caractère pour que la suite même des événements permette de dégager une première impression. « Du point de vue de la morale, dit M. Osbert Burdett, elle pourrait contaminer une porcherie. » M. Huneker trouve que, des *trois filles désagréables* de son article, Undine est de beaucoup la plus détestable. Hedda Gabler d'Ibsen et Mildred Lawson de George Moore sont presque attachantes par comparaison. Mais c'est surtout à Ellen Bezuhov de *Guerre et Paix* que ressemble Undine, par la grossièreté et la crudité de ses idées, la vulgarité de ses expressions habituelles. Ellen Bezuhov a profité du don incontestable de faire vivre les personnages que possède son auteur, et c'est le meilleur éloge que l'on puisse faire à Mrs Wharton que de dire qu'Undine soutient avantageusement la comparaison. Tolstoï ne nous laisse pénétrer la conscience d'Ellen qu'à de rares et trop brefs moments tandis que Mrs Wharton présente Undine de l'in-

1. *Ibid.*, p. 536.

2. *Ibid.*, p. 563.

térieur et de l'extérieur, comme George Eliot nous présente Rosamond Vincy, jeune femme qui ressemble jusqu'à un certain point à Undine par son égoïsme imperturbable, sa beauté physique et son effrayante puissance de nuire à des êtres qui lui sont infiniment supérieurs. Il faut d'ailleurs convenir que Rosamond est peinte sur une bien moins grande échelle ; ce n'est qu'une Undine de province, même de paroisse. La scène où elle évolue est trop limitée pour provoquer des effets comparables à ceux que produit Undine. Celle-ci n'est monstrueuse que dans le sens où ce terme peut s'appliquer à Gobseck ou au Père Goriot. Elle se présente à nous, non comme un personnage souple et complexe, mais comme l'incarnation d'une passion violente et exclusive. C'est la femelle du grand fauve avec en plus la soif de dépenser et de consommer. Elle est en effet maîtresse accomplie dans l'art de la dépense et chaque fois que les fonds lui manquent elle éprouve la douleur d'un peintre à qui l'on aurait dérobé ses tubes et ses brosses. « Pourquoi les hommes allaient-ils au bureau, se demandait-elle, jeune fille, sinon pour rapporter des trophées à leur femme ? » L'impéritie de Ralph à s'enrichir lui parut friser la trahison. « Ralph s'était fait homme d'affaires pour lui donner plus d'argent ; mais il était évident que ce « plus » ne serait jamais beaucoup et qu'il n'aboutirait jamais à cette rapide augmentation qui est le tribut naturel de l'homme au mérite de la femme ». » L'incapacité congénitale d'Undine de comprendre quoi que ce soit aux questions d'argent — capacité qu'on ne lui avait jamais demandée et dont on l'avait encouragée à considérer l'absence comme une grâce — fut le plus grave différend entre Raymond de Chelles et elle. Le sentiment d'Undine, lorsque reparait Elmer, est aussi simple que profond... « Chaque terme de Wall Street avait son équivalent dans la langue de la

1. *Ibid.*, p. 44.

2. *Ibid.*, p. 227.

Cinquième avenue et pendant qu'il parlait de la construction de chemins de fer, elle construisait des palais et s'imaginait les existences variées qu'il y menait. Posséder des objets lui avait toujours paru la première nécessité de la vie, et, en l'écoutant, la vision de ce qu'il pourrait lui donner se déroulait devant elle, comme le long triomphe d'un vainqueur asiatique¹. » Undine n'était pas cynique, elle ne voulait de mal à personne. Jusqu'à la fin du livre, après l'accumulation des trois divorces, elle reste encore très modeste et même prude. « Malgré ses apparences blasées, sa conception du plaisir n'était guère moins innocente qu'au temps où elle jouait sur les palissades du plombier avec Indiana Frusk². »

The Custom of The Country a un défaut de structure assez grave : l'élaboration excessive du caractère de Ralph Marvell. Le roman étant essentiellement l'histoire d'Undine, le caractère de Ralph n'a qu'une valeur épisodique comme celui de Peter Van Degen ou de Raymond de Chelles. Elmer Moffatt est beaucoup plus significatif puisque c'est par son remariage avec Undine que le roman aboutit à sa conclusion logique. C'est en partie parce que la variété d'américanisme que représente Ralph est celle de Mrs Wharton elle-même, que l'auteur lui laisse ainsi le premier plan jusqu'à sa mort. Le troisième livre est consacré à la poursuite de Chelles par Undine, le quatrième présente la vie de Ralph pendant la même période, et surtout ses efforts pour résister aux coups successifs que lui porte sa femme. Pour que Ralph reste dans le cadre du roman pendant que se prépare le mariage d'Undine avec Chelles, il faut lui fournir tout un groupe de personnages auxiliaires : Laura Fairford,

1. Every Wall Street term had its equivalent in the language of Fifth Avenue, and while he talked of building up railways she was building up palaces, and picturing all the multiple lives he was leading in them. To have things had always seemed to her the first essential of existence, and as she listened to him the vision of the things he could give, unrolled itself before her like the long triumph of an Asiatic conqueror. *Ibid.*, p. 538.

2. *Ibid.*, p. 354.

Clare Van Degen et le vieux Urban Dagonet. Presque sans intérêt pour l'évolution du caractère d'Undine, ils doivent être néanmoins assez vivants et assez actifs pour contrebalancer l'entourage d'Undine, au Nouveau-Luxe et à Saint-Désert. En créant Clare et Laura, Mrs Wharton a trop bien réussi, ayant affaire avec des personnages dont le milieu et les préoccupations ressemblent aux siens ; en peignant avec amour leurs petits coins dans le vaste tableau, elle a perdu l'harmonie symétrique des grandes lignes.

CHAPITRE VI

LES ROMANS DE NEW-YORK

Le New-York d'après-guerre.

I. — THE MOTHER'S RECOMPENSE

Bien que *The Mother's Recompense* (1925) soit chargé d'épisodes qui reflètent les mœurs de New-York et l'évolution de divers caractères, c'est avant tout la représentation et la solution d'une seule crise psychologique et morale. Ce roman nous présente l'un de ces problèmes passionnels qui furent à la base de tant de tragédies grecques — problème plus frappant encore que celui de *The Reef*. Stuart Sherman, qui semble préférer cette œuvre à toutes celles de l'auteur, définit ainsi la situation en une formule particulièrement concise et nette : « Supposez que votre ancien amant veuille épouser votre fille ¹. »

Kate Clephane l'héroïne, le seul personnage dont la conscience nous soit ouverte, naquit et fut élevée dans une famille bourgeoise qui habitait une ville des alentours de Baltimore ; vers l'âge de vingt ans elle épousa un descendant de l'aristocratie new-yorkaise — aristocratie du *Brownstone age*. Son esprit large ne peut s'adapter « à l'étouffante atmosphère de satisfaction de soi-même et d'incompréhension qui se dégageait de John Clephane (son mari) comme l'oxyde de carbone se dégage d'un mauvais fourneau ² ». « Elle avait fait de son mieux pour s'adapter aux

1. *The Main Stream*, p. 207.

2. *Le Bilan*, p. 13 ; *The Mother's Recompense*, p. 16.

goûts de son mari, aux idées de sa belle-mère, pour comprendre les innombrables rites inintelligibles qui leur servaient à se retrancher et comme à se défendre contre les difficultés de la vie ¹. » Le pharisaïsme des conventions sacro-saintes du vieux New-York se révèle tout particulièrement dans les ordonnances et les rites de deuil auxquels sont soumis les membres de la famille du défunt :

« Trois années de crêpe pour un père ou une mère, deux pour un frère ou une sœur, une année pleine, au bas mot, pour les grands-parents, les oncles et les tantes, six mois pour un cousin même si, comme chez les Clephane, vous les comptiez à la douzaine. Quant aux voiles de la veuve, ils devaient durer autant que son chagrin et ce chagrin lui-même, vigoureusement manifesté par la longueur des crêpes et celle de la retraite, n'avait d'autre limite que celle qu'il plaisait de fixer au plus intransigeant censeur de la famille, à moins que vous n'eussiez le courage de braver tout le clan en bloc et de vous laisser dire sur un ton d'amertume et de sévérité : « Mon enfant, votre voile à 20 centimètres de moins que celui de notre cousine Julia, et pourtant son mari est mort six mois avant le vôtre ². »

Une société à ce point esclave des conventions, où les émotions les plus profondes ne peuvent s'exprimer que d'une façon rigoureusement préétablie, où la spontanéité et l'élan sont considérés comme les plus impardonnables des crimes, n'est supportable qu'à ceux qui y furent assujétis dès leur enfance. Kate ne pouvait s'y faire, elle n'y pouvait rien changer, elle ne pouvait que s'enfuir. Elle s'enfuit en effet, lorsque sa fille Anne avait deux ans, en compagnie d'un homme qui n'était pour elle qu'un moyen de s'évader. Celui-ci, « en moins d'un mois avec son attitude théâtrale, son costume de yacht, et le beau bateau brillant, et les palmiers et l'attirail classique des boissons

1. *Ibid.*, p. 62 ; *ibid.*, p. 73.

2. *Ibid.*, p. 53 ; *ibid.*, p. 62.

fraîches et du luxe tropical, était devenu, aux yeux de la jeune femme, faux comme un séducteur de roman et bête comme un Don Juan de chromo¹ ».

Elle se résigne à dix-huit ans d'exil, années pour la plupart douloureuses et solitaires, qu'elle passe en Europe. Une seule expérience de beauté et de joie est venue rompre cette longue période de monotonie écrasante. A trente-neuf ans Kate a fait la connaissance d'un peintre de dix ans plus jeune qu'elle. Ils sont tombés amoureux l'un de l'autre ; Kate est devenue sa maîtresse, puis il a cessé de l'aimer. Le roman commence cinq ans après la rupture alors que Kate essaye de tuer le temps sur la Riviera et espère continuer ainsi jusqu'à la fin de ses jours.

Sa fille la supplie de retourner à New-York. Son mari et sa belle-mère sont morts. L'ancien scandale est presque complètement oublié. L'aristocratie new-yorkaise est prête à l'accueillir si elle veut bien revenir parmi elle. Malheureusement New-York et Kate elle-même ont tellement changé durant ces dix-huit années d'exil qu'elle ne se sent plus chez elle dans la métropole. Son intelligence vive et intuitive est aussi troublée et déroutée par « our new New-York », comme l'appelle sa nièce, que l'avait été la vaste intelligence de l'auteur de *The American Scene* une dizaine d'années auparavant. Plus solitaire encore à New-York qu'à Nice, Kate trouve dans sa fille Anne sa seule raison d'être et concentre sur elle tout son besoin d'affection. Et c'est là que se termine le premier livre. Comme on l'aura remarqué, la situation n'est même pas indiquée.

Anne, volontaire, indomptable, renfermée et d'une émotivité tragique par son silence, a choisi pour fiancé Chris Fenno, l'ancien amant de sa mère. Elle sait que Kate

1. " ... had become to her, with his flourish and his yachting clothes, and the big shining yacht, and the cocoa palms and general setting of cool drinks and tropical luxury, as unreal as somebody in a novel, the highly colored hero (or villain) on the jacket. "

Le Bilan, p. 14 ; *The Mother's Reconpanse*, 1. 17.

et Chris se sont connus en Europe, mais elle ignore ce que furent leurs rapports en dehors de ceux de deux compatriotes qui se rencontrent à l'étranger et se découvrent des goûts communs. Kate se trouve donc dans une situation où il lui faut choisir entre deux moyens de perdre sa fille, unique but de son existence. Si elle révèle sa liaison à Anne il lui faudra, tout le reste de sa vie, subir le mépris et le dégoût de sa fille. Si elle se tait, elle se fait complice d'un amour qui frise l'inceste et il lui faudra reprendre le chemin de l'exil. Reste l'espoir de persuader à Chris d'abandonner sa fille. C'est sur cet espoir que s'achève le second livre.

Mais Chris est un assez triste individu, faible et naturellement porté au changement en amour. Il n'a pas un atome de sens moral, et son goût est nettement mauvais. La nièce de Kate nous dit de lui qu'il se décrit avec complaisance comme « une sorte de pierre qui roule, douée d'intelligence, ne sachant jamais ce qu'elle veut faire ou devenir, mais blessant et offensant toujours les gens dans son perpétuel désir de se retrouver elle-même ¹ ». Entre les mains d'une femme énergique comme Anne Clephane, un tel homme n'est qu'une pâte à modeler. La situation est d'autant plus pénible pour Kate que la crise qu'elle traverse est aussi passionnelle que morale. A son indignation contre la faiblesse morale de Chris se joint un amour encore très ardent. Stuart Sherman écrit à ce sujet : « Le problème de savoir si la mère se confessa à sa fille ou gardera le silence et consentira au mariage, est d'un intérêt bien moindre que celui de savoir si l'opposition farouche de la mère est réellement due à l'horreur de l'inceste ou plutôt à une normale mais très vive jalousie sexuelle ² ».

Kate est tellement perdue entre ces deux sentiments, horreur de l'inceste et jalousie sexuelle, qu'elle devient incapable de voir clair et de juger, et s'en remet à l'avis

1. *The Mother's Recompense*, p. 149.

2. *The Main Stream*, pp. 208-209.

de son pasteur auquel elle explique son cas de conscience. Il lui conseille ou la révélation intégrale et immédiate ou le silence à jamais. Kate opte pour garder le silence. Rentrant chez elle, forte de cette décision, elle surprend Chris et Anne tendrement enlacés avec, à l'arrière-plan, la robe de mariage d'Anne étendue sur son lit. L'horreur de cet instant pour Kate, la vive lumière qu'il projette brusquement dans les profondeurs les plus troubles de son cœur, lui font décider de se séparer à jamais de Chris et d'Anne, dès leur mariage.

« Kate Clephane se tenait debout derrière eux, telle un spectre. A être ainsi invisible et silencieuse elle avait elle-même l'impression d'être un spectre, une morte. Mais soudain une furieuse ardeur de vivre la traversa, elle ressentait leurs étreintes jusque dans les moindres fibres de son corps. Elle sentait la joue de son amant appuyée contre la sienne, et la brûlure de cette paume qui pressait le menton d'Anne pour la serrer plus fort contre lui.

« Oh, non ! pas cela, pas cela, pas cela ! Elle crut qu'elle leur avait hurlé ces mots et porta la main à sa bouche pour étouffer ce cri. Puis elle s'aperçut que ce n'était qu'un sourd murmure au fond d'elle-même. Pendant un certain temps qui lui parut interminable elle demeura ainsi invisible et silencieuse et eux restèrent enlacés, immobiles et silencieux. Puis elle se détourna et partit. Ils ne l'entendirent pas¹. »

Pas un mot ne fut prononcé. La scène ne dure tout au

1. " Kate Clephane stood behind them like a ghost. It made her feel like a ghost to be so invisible and inaudible. Then a furious flame of life rushed through her ; in every cell of her body she felt that same embrace, felt the very texture of her lover's cheek against her own, burned with the heat of his palm as it clasped Anne's chin to press her closer.

" Oh, not that — not that — not that ! Mrs Clephane imagined she had shrieked it out at them, and pressed her hands to her mouth to stifle the cry ; then she became aware that it was only a dumb whisper within her. For a time which seemed without end she continued to stand there, invisible, inaudible, and they remained in each other's embrace, motionless, speechless. Then she turned and went. They did not hear her. "

The Mother's Recompense, pp. 278-279.

plus qu'une minute ou deux. Mais il n'est pas dans toute l'œuvre de Mrs Wharton une scène dans laquelle l'intérêt soit mieux suspendu et l'effet de *presentness* aussi parfaitement réussi.

Le reste du roman n'offre plus de surprise, Chris et Anne se marient et, aussitôt après, Kate s'éloigne pour reprendre la vie monotone et vide de la colonie américaine de Nice. Nous la laissons où nous l'avions trouvée.

Nous ignorons tout de la vie intérieure d'Anne et de Chris, Mrs Wharton ayant voulu se limiter exclusivement à la crise de Kate bien que la situation soit une crise aussi pour Chris et même pour Anne, dans une certaine mesure. Il y a tout lieu ici d'établir une comparaison avec le procédé employé par Mrs Wharton dans *The Reef* où la situation est sensiblement la même que dans *The Mother's Recompense*. Dans *The Reef* l'ancienne maîtresse de Darrow, Sophy Viner, l'aime encore, bien qu'elle soit sur le point de devenir la belle-fille de la fiancée de celui-ci. La situation de Kate Clephane peut être assimilée à celle de Darrow, celle de Chris à celle de Sophy Viner, et celle d'Anne résume la situation de la fiancée de Darrow et de son fils Owen.

La vie intime de la fiancée de Darrow nous est pleinement révélée, alors que celle de Sophy nous reste parfaitement inconnue. Pourquoi fallait-il ainsi nous fermer obstinément l'âme de Chris et de Sophy ? La réponse est évidente. Si nous étions admis à pénétrer leur conscience nous chercherions, au moins pour quelque temps, à évaluer la qualité de l'amour qu'ils ressentent pour les différents objets vers lesquels ils sont successivement attirés. Nous découvririons, je crois, que Chris aime Anne comme il n'avait jamais aimé la mère de celle-ci et que Sophy, ayant essayé de rejeter loin d'elle dans un douloureux passé, son aventure avec Darrow, répond tendrement aux avances d'Owen.

Le lecteur se plaçant à un tel point de vue mépriserait

volontiers les scrupules de Darrow et de Kate Clephane, n'y voyant que le poids d'un passé mort sur la réalité présente. Il est plus difficile d'expliquer pourquoi nous sommes admis à pénétrer la conscience de la fiancée de Darrow, alors que celle d'Anne Clephane demeure fermée. On doit tenir compte d'une différence de caractère très marquée entre ces deux femmes. Anna Leath (la fiancée de Darrow), toute de calme, de tranquillité et de douceur, ne saurait à aucun moment accaparer notre attention au détriment de Darrow, alors que Kate Clephane est d'un caractère faible et même léger en comparaison de celui de sa fille. Toute la sympathie que nous portons à Kate aurait été menacée si de chapitre en chapitre nous passions de son intelligence capricieuse, pétulante et légère au caractère véhément, volontaire et concentré de sa fille. Le rapprochement et la comparaison que je viens de faire ne sont justifiés que pour mettre en lumière le doigté avec lequel Mrs Wharton sait choisir le point de vue essentiel de chacune de ses œuvres.

A côté de l'intérêt principal du roman (l'étude de la situation) se développe l'étude des mœurs new-yorkaises d'après-guerre, telles qu'elles apparaissent aux yeux d'un être exilé depuis vingt ans. Cela rappelle le Spencer Brydon de *The Jolly Corner* par Henry James¹. Dans les deux cas, l'exilé est fasciné par le contraste entre ce que l'Europe a fait de lui et ce qu'il serait devenu en restant en Amérique. Henry James dans *The American Scene* compare la vie américaine, du moins celle des grandes villes, à une machine insatiable, " *the endless electric coil, the monstrous chain that winds around the general neck and body, the middle and legs, very much as the boa-constrictor winds around the group of the Laocoon*". Dès que la situation est moins tendue, Kate Clephane fait des remarques sur l'architecture, le mobilier, les ornements, les mœurs, les

1. *Works* ¹¹, XXII), *The Altar of the Dead*, etc.

visages du nouveau New-York, remarques moins apprêtées, moins philosophiques que celles de Henry James, mais parfois plus suggestives encore. C'est que Kate n'est pas seulement le porte-parole de Mrs Wharton. Ses réflexions sur le visage de l'Amérique ont l'élégance et l'ironie d'un critique français et pourraient sortir d'un livre de M. André Siegfried :

« Mais Kate avait été si longtemps à l'étranger que jusqu'ici tous les gens qu'elle avait vus étaient toujours prêts à se fondre dans l'image stéréotypée du visage américain. Elle se demandait si Anne épouserait un visage américain et elle espérait avoir appris auparavant à les différencier. En attendant elle commencerait à s'exercer sur Joe qui, assis à côté d'elle, avec un sourire stéréotypé, semblait sur le point de dire « Vous voyez ce col Arrow¹ ? »

Ce qui fait la dignité du caractère de Kate, et ce qui lui donne toute sa signification, c'est son extraordinaire faculté de juger et de dominer le monde qui l'entoure, de se rendre compte des traits les plus fondamentaux de ce monde qui les ignore lui-même, et qu'il serait bien incapable d'exprimer, et encore moins de corriger s'il les connaissait. Pour représenter la vie américaine telle qu'elle l'a connue à New-York, Kate trouve une image encore moins séduisante que celle de *The American Scene*. C'est une vitesse sans but qui excite les sens et se fait accepter comme un bien économique et esthétique, bien qu'elle n'ait, en réalité, ni fonction méritoire ni but élevé. Lorsque Kate se trouve dans sa famille, elle a souvent l'impression « d'être précipitée avec eux sur la pente de quelque escalier roulant qui sans cesse revient sur lui-même ». Et Mrs Wharton aiguise son impression en ce trait : « elle se rappelait sa difficulté à les différencier les uns des autres et à décider, en fin de compte, si c'étaient les Tresselton ou les Drover qui avaient le nez le moins long². »

1. *The Mother's Recompense*, p. 230.

2. *Ibid.*, p. 65.

II. — TWILIGHT SLEEP

Twilight Sleep (1927) est le roman le plus faible que Mrs Wharton ait écrit depuis *The Glimpses of the Moon*. Il semble avoir été écrit à la hâte, et il lui manque la profondeur dans l'étude des caractères, l'ampleur dans l'évolution de la situation, la peinture délicate de mœurs que l'on s'attend à trouver dans un roman de notre auteur. Mrs Wharton nous présente ici un New-York qui n'essaye plus d'imposer à la nature humaine ces cadres aimables et caractéristiques qu'imposaient les Van der Luyden, les Welland, les Dagonet et les Clephane. Tout ce que les personnages les plus vigoureux de ce roman demandent à la vie, c'est d'être toujours bien munis de moyens agréables de s'en évader. Ils s'évertuent à demeurer dans une sorte d'euphorie, un *twilight sleep* perpétuel. Parmi ces évadés de la vie, Pauline Manford et son second mari, Dexter, sont les plus sympathiques et les plus vigoureux. Ils représentent l'évasion de gens déjà mûrs. La vie de Pauline est un tourbillon d'activité fiévreuse. Fille d'un industriel millionnaire d'une grande ville de l'Ouest, elle avait subi le charme d'Arthur Wyant, de l'art qu'il mettait à vivre, de sa distinction physique et de son prestige d'aristocrate new-yorkais. Mais Wyant était d'une paresse incurable.

« Elle avait espéré à un moment qu'il jouerait un rôle dans la politique de l'État, ce qui les aurait amenés par la suite jusqu'à Washington et au monde séduisant du Corps diplomatique. Mais il rejeta ce projet avec autant de mépris que s'il se fût agi de ce qu'il appelait le *Commerce*. A Cedarledge il s'occupa un peu de la ferme, s'affaira autour des livres de comptes et dissipa la fortune de sa femme, jusqu'à ce que celle-ci le remplaçât par un gérant professionnel. Et en ville, il passa des heures entières à jouer au bridge à son club, prenant parfois un vague intérêt aux courses et allant chaque après-midi, s'asseoir auprès de sa

mère, la vieille Mrs Wyant dans la sombre demeure près de Stuyvesant Square qui n'avait jamais été « refaite » et qu'éclairaient encore des lampes Carcel ¹. »

Arthur Wyant aurait pu être le fils de n'importe quelle famille de *The Age of Innocence*, parvenant à vivre selon ses lois archaïques, grâce à son mariage avec la fille d'un de ces « ploutocrates envahissants ». — Aux yeux de sa femme une telle paresse touchait à la pire immoralité. Elle était portée de par ses instincts et son hérédité, de même d'ailleurs que celui qui devait être son second mari, à croire que « il y avait dans le travail une vertu en soi, même s'il n'avait pas de but plus précis que celui de l'écureuil dans son tour ² ».

Lorsqu'elle découvre que Wyant la trompe avec une de ses cousines, Pauline divorce, puis épouse Dexter Manford, actuellement éminent avocat et jadis simple paysan travaillant chez son père dans le Minnesota. Le roman débute vingt ans après leur mariage. Pauline, qui a dépassé la cinquantaine, ne saurait vivre sans un stimulant pour chaque heure du jour, soit une conférence dans quelque cercle éclectique, soit la découverte d'un génie méconnu, soit une cure psychique, un grand dîner ou une visite de charité. Dexter Manford s'était assez vite accoutumé à ce genre de vie et, dans un passage d'une observation pénétrante, Mrs Wharton nous décrit ses illusions et ses désillusions matrimoniales :

« Durant les premières années de son mariage, avant d'avoir connu le milieu de sa femme, il avait rêvé de soirées paisibles à son foyer, durant lesquelles Pauline lirait à haute voix quelques livres sérieux, tandis qu'à l'arrière-plan de sa pensée il méditerait quelques-unes de ses prochaines plaidoiries. Mais Pauline n'avait jamais connu personne qui désire que l'on lui lise à haute voix, en dehors

1. *Twilight Sleep*. p. 24

2. *Ibid.*, p. 6.

d'enfants en convalescence. Elle considéra ce désir comme un symptôme de maladie, et décida que Dexter avait besoin d'être « stimulé » et qu'elle devait faire tout pour le distraire. Aussitôt après la naissance de sa fille Nona, elle s'arme pour ce nouveau devoir, et dès ce jour la vie de son mari en dehors des heures de bureau n'est plus qu'un tourbillon d'activité mondaine. Il avait d'abord été ahuri par le nombre de leurs sorties, puis il en avait été pendant quelque temps amusé et flatté. Il s'y habitua peu à peu comme à une routine apaisante, une sorte de calmant après les rudes heures de labeur. Mais, depuis quelque temps, c'était simplement une sujétion, un devoir dans lequel il persistait parce que, ainsi qu'il venait juste de le découvrir, Pauline ne pouvait s'en passer. Après vingt ans de mariage il commençait seulement à exercer ses facultés psychologiques sur sa femme ¹ ».

L'inquiétude de Manford et son désir de reprendre contact avec ces réalités fondamentales, la terre, les animaux, les plantes, les belles femmes, les beaux livres et sa propre intelligence, sont l'un des facteurs essentiels de la crise dramatique. L'autre facteur, c'est le caractère de Lita Wyant, femme du fils de Pauline et de son premier mari. Elle est, en tout point, la contre-partie de sa belle-mère, ainsi que le fait observer Nona Manford. « Il est impossible de concevoir qu'elle puisse rien savoir arranger, projeter ou imaginer, ni qu'elle puisse avoir le moindre rapport durable avec une personne ou un objet quelconque ². » Cependant Dexter Manford dans son inquiétude et son ennui considère la maison de Lita comme un lieu d'enchantement.

« Une maison sans heures régulières, sans rendez-vous ni obligations... Une maison où aucune pendule ne marche et où personne ne peut être en retard, puisqu'il n'y a d'heure particulière pour rien. Ridicule bien entendu, fol-

1. *Ibid.*, p. 59.

2. *Ibid.*, p. 284.

lement illogique, mais combien reposant après une journée plus que remplie ! Quel miracle de réussir cela dans le labyrinthe des obligations et des plaisirs de New-York, l'endroit du monde qui semble le plus condamné à sombrer et disparaître si une seule pendule vient à s'arrêter¹. »

Lita s'évade du tourbillon de cette existence avec une sorte de tranquillité animale. Lorsqu'elle ne monte pas à cheval, qu'elle ne nage pas ou qu'elle ne danse pas, elle dort et échappe ainsi à toute tendance à la réflexion et au jugement. C'est une créature purement impulsive. Ce n'est pas sa beauté physique, mais le contraste marqué qu'elle offre avec Pauline qui ensorcelle Dexter Manford. Qu'une créature comme Lita, aussi éloignée de la réalité, puisse symboliser le réel aux yeux de Manford, voilà qui est bien caractéristique de l'ironie de Mrs Wharton et de l'affaiblissement intellectuel du nouveau New-York.

La division en livres est beaucoup moins suggestive dans *Twilight Sleep* que dans la plupart des romans de Mrs Wharton. Le premier des trois livres brosse un tableau d'exposition. Manford, lassé de l'agitation de sa vie avec Pauline, se détourne de son foyer et de son bureau, sans bien s'en rendre compte, pour chercher un apaisement auprès de Lita. Le livre se termine sur un coup de théâtre : Manford découvre les dessous de sensualité perverse de la vie de Lita. Le second livre étudie les hésitations et les tâtonnements de Dexter qui essaye d'échapper à un attrait dont il est maintenant conscient, et de sauver Lita d'une dépravation qu'il attribue à son entourage. A la fin du livre Manford réussit à persuader la jeune femme à venir passer une quinzaine de jours dans sa maison de campagne avec Pauline et Nona. Il a assumé cette tentative, partie par un sincère désir de la sauver, partie par un secret désir de la posséder qu'il ne veut pas s'avouer à lui-même. Dans l'atmosphère tendue du troisième livre, Manford fait avec

1. *Ibid.*, p. 120.

succès la cour à Lita. Nona et Arthur Wyant, en une scène mélodramatique, les surprennent brusquement en pleine nuit. Manford se ressaisit et le livre se termine par une conclusion rapide durant laquelle chacun des personnages reprend le cours habituel de son existence.

La sécurité morale de la famille Manford dépend essentiellement de Nona. Celle-ci est douée d'une gravité précoce et d'un vif attachement à la famille. Dans un des très rares passages où elle intervient directement, Mrs Wharton l'appelle « petite Iphigénie effarée ¹ ». Pour expliquer cette formule Mrs Wharton ajoute : « C'était comme si les gens d'âge mûr, afin d'ignorer les chagrins et les ennuis, les avaient, avec une sorte de décision souriante, rejetés de leurs pensées comme des épouvantails désuets, indignes d'Américains éclairés à qui l'art dentaire a fourni un idéal plus élevé, et les verres de leurs lunettes bifocales une vue plus claire de l'univers. C'était comme si les démons qu'avait méprisés la génération précédente, se trouvant frustrés de leur proie, s'étaient farouchement précipités sur les jeunes. En fin de compte, il fallait bien que dans chaque famille quelqu'un se souvînt de temps en temps que le mal, la souffrance et la mort n'avaient pas encore été bannis de la terre. Et pour toutes ces mères aux teints éclatants et aux cheveux blancs, protégées contre la vieillesse par l'optimisme et le massage, et se conduisant comme si elles n'avaient jamais entendu parler de rien d'autre que du Bien et du Beau, peut-être fallait-il que les enfants servent de victimes expiatoires ². »

L'expression, victime expiatoire, et le nom « Iphigénie » ne sont pas de simples lieux communs. Lors de la scène tragique, la balle qu'Arthur Wyant a tiré sur Manford blesse Nona au moment où elle se précipite entre eux deux. La tranquillité morale de Pauline dépend de la

1. *Ibid.*, p. 4.

2. *Ibid.*, loc. cit..

discrétion de Nona sur les événements de cette nuit tragique ; il en va de même de l'admiration de son frère pour son beau-père et de l'immunité de Manford contre le scandale. Nona est le point d'intersection entre eux tous, « comme un poste de secours aux blessés placé à quelque important croisement dangereux ¹ ». De plus Nona représente la norme. C'est la seule personne éveillée en ce *twilight sleep*. Bien que n'ayant pas une goutte de sang Wyant, c'est elle qui garde les vertus et les traditions Wyant, tout comme Rose Sellars gardait les vertus du vieux New-York dans *The Children*.

Mrs Wharton manque de force créatrice dans *Twilight Sleep*. Il faut recourir à l'infériorité fondamentale du roman pour expliquer chez Nona l'absence de vitalité, de force et de personnalité que l'on trouve chez une Sophy Viner, une Judy Wheeler ou une Halo Spear. Il n'en est pas moins vrai qu'elle est plus près de la normale que toute autre. Il y a dans *Twilight Sleep* trois caractères principaux, d'où trois points de vue principaux, maximum qu'admette l'esthétique de Mrs Wharton. Mais nous ne retrouvons pas ici les transitions heurtées de *The House of Mirth*, qui provenaient du grand nombre des points de vue différents. Les trois principaux personnages de ce roman sont Nona, sa mère et son père. Leur vie commune dans le grand hôtel Manford, près du Parc Central, donne au roman une unité qui soutient et rassemble les divers éléments épars, comme celle que l'on trouve chez les Sloper du *Washington Square* de Henry James. Mrs Wharton ne s'est jamais servie de la présentation sous trois angles différents avec autant d'adresse et de doigté. Bien que non mûrie, l'intelligence vive de Nona découvre, presque dès le début, la nature du sentiment qui pousse son père à rechercher la compagnie de Lita. L'intelligence bornée de Pauline, avec sa tendance perpétuelle à se mentir toujours à elle-même, ne soup-

1. *Ibid.*, p. 167.

comme ce sentiment que beaucoup plus tard. Alors suivant les derniers procédés de la méthode empirique, elle repousse ce soupçon, de peur qu'il ne lui donne des pattes d'oie et ne lui fasse élargir les hanches. Dexter est le dernier à découvrir ses sentiments, et, comme le lecteur est parfaitement au courant de sa passion, les luttes honnêtes de Dexter contre lui-même, bien qu'un peu gauches sont extrêmement émouvantes. La méthode de présentation indirecte est particulièrement heureuse dans *Twilight Sleep* ; sans elle le roman ne serait qu'un vaste mélo.

III. — HUDSON RIVER BRACKETED et THE GODS ARRIVE

Il existe un rapport si étroit entre *Hudson River Bracketed* et *The Gods Arrive* qu'il convient de les étudier comme les deux moitiés d'un vaste ouvrage. Ce roman ne ressemble guère aux autres œuvres de Mrs Wharton. Non seulement il y a une différence frappante dans les principaux personnages et dans certains des décors, mais il y a un ton tout à fait particulier, une atmosphère que j'essaierai de décrire un peu plus loin. Jusqu'ici, en matière de personnages et d'intrigues, Mrs Wharton n'avait pas innové ; après comme avant la guerre elle avait confirmé ses choix antérieurs. Dans *Twilight Sleep* et *The Mother's Recompense*, par exemple, elle n'avait fait que suivre la transformation de la haute société de New-York, et elle avait ainsi ajouté deux chapitres importants à *The House of Mirth* et *The Custom of The Country*. Elle avait repris le thème de l'Américain à l'étranger dans *The Glimpses of the Moon* et *The Children*, y introduisant des variantes significatives quoique secondaires. Si dans *The Age of Innocence* et les nouvelles connues sous le nom d'*Old New-York*, elle avait fait remonter l'étude des mœurs new-yorkaises plus en arrière, néanmoins par la

classe dépeinte et par les décors, l'unité et l'ensemble de l'œuvre restaient saufs. Pour *Hudson River Bracketed* et *The Gods Arrive*, le cas est tout à fait différent. Parmi toutes les raisons qu'ils peuvent revendiquer pour une analyse soutenue, l'attrait de la nouveauté est le plus puissant.

Hudson River Bracketed est divisé en sept parties dont les trois premières servent d'exposition. Dans la première Mrs Wharton essaye pour la première fois une description détaillée du *Middle West*. Nous nous trouvons dans le ménage banal et prospère de Lorin Weston, l'agent d'immeubles le plus en vue d'Euphoria, Illinois. Pour Lorin Weston, la vie idéale signifie une succession de bonnes affaires, pour sa femme une série de perfectionnements mécaniques dans le ménage. Pour Mr Scrimser, le père de Mrs Weston, c'est la consommation d'une énorme quantité de boissons alcooliques. Euphoria est une Apex City enrichie, Lorin Weston un Abner Spragg plus avisé et plus bruyant, sa femme une Mrs Spragg plus jeune et plus compétente. La superficialité et le goût faux de ce milieu ayant été démontrés, nous avons tendance à croire que Vance, le fils de Weston, possède, malgré sa soumission apparente aux lois d'Euphoria, une faculté de développement qui pourrait répondre à des conceptions de vie plus élevées. Dans tout Euphoria, il ne se trouve en relation qu'avec deux personnes qui ont échappé, et qui lui permettent d'échapper, à la monotonie mortelle d'un centre purement commercial : Floss Delaney et la grand'mère de Vance, Mrs Scrimser. Quels que soient ses ridicules, Mrs Scrimser a une notion de l'ensemble des vérités spirituelles ; et à l'éveil de sa conscience esthétique, Vance trouve un stimulant au contact de cette intelligence intuitive, teintée d'une sorte de mysticisme. Floss Delaney est une femme nettement sensuelle et de froid calcul. Mais cette sensualité elle-même est pour Vance un moyen excellent d'échapper aux conversa-

tions sur les frigidaires, aux lieux communs des *Rotarians*, à tout ce qui relève de ce que W. James appelait *The Bitch goddess of Getting On*. Son dégoût profond en s'apercevant que son grand-père avait possédé Floss aussi facilement qu'il l'avait eue lui-même, est pour lui l'occasion de composer sa première œuvre de quelque valeur littéraire.

Tout en gardant à l'arrière plan de notre pensée le souvenir de tout ce qu'il y a d'effroyablement médiocre dans Euphoria, nous suivons Vance Weston dans le second livre jusqu'au misérable village de Paul's Landing, au bord de l'Hudson dans le comté de Dutchess. Il y passe un mois d'été en rapports superficiels avec ses cousins Upton et Laura Lou. Le contraste entre Paul's Landing et Euphoria, entre la simple et inconfortable demeure de Mrs Tracy et la demeure des Weston, dans la prétentieuse *Mapledale Avenue*, crée pour Vance une sorte de problème moral. Tout d'abord il s'insurge ; mais le charme des choses anciennes et permanentes, concentrées dans le vieux manoir de *The Willows*, inhabité depuis plus d'une génération et scrupuleusement conservé en l'état dans lequel ses derniers habitants l'avaient abandonné, attire Vance avec une force sans cesse croissante. *The Willows*, construit il y a une centaine d'années, est une sorte de monstre architectural. L'architecte A. J. Downing, décrivant en 1842 ce manoir composé d'éléments d'architecture chinoise et toscane, avait donné à ce style particulier le nom de *Hudson River Bracketed*¹. Cette construction donnait à Vance une émotion intellectuelle du même ordre que « Chartres, le Parthénon, les Pyramides ». D'ailleurs plusieurs années plus tard, lorsqu'il se trouvera à Chartres, il n'éprouvera rien de comparable à ce que *The Willows* lui avait donné. On ne saurait séparer de cette demeure Halo Spear, un peu plus âgée que Vance, dernière descendante des Lorburn qui vécurent eux-mêmes dans

1. Cité dans *Hudson River Bracketed*, p. 69.

cette maison. Elle lui ouvre, en même temps que la porte de *The Willows*, celle de trois grandes passions : passion du passé, passion de la nature, passion des livres. Elle est en un mot « le mystérieux intermédiaire de toutes les sensations nouvelles qui agitent son âme ¹ ».

Halo est bien plus qu'une Lorburn. Elle a passé en France, en Espagne, en Italie des années qui ont contribué à l'enrichissement de sa personnalité. Voyages bon marché, durant lesquels sa famille végétait en quelques hôtels italiens de second ordre, ou vivait de soleil et d'olives, durant tout un long hiver à Malaga. Chez les Spear la poésie et la pensée avaient toujours paru aussi nécessaires que le vivre et le couvert. *The Willows* et Halo devaient exercer une influence prépondérante sur toute les aventures que Vance était appelé à rencontrer.

Le troisième livre nous décrit les premiers contacts de Vance avec New-York, sa première tentative et son échec complet comme homme de lettres. Un récit trop bref de ses efforts et de ses échecs termine ce troisième livre et clôt l'exposition du roman.

Trois années s'écoulaient avant la reprise du récit. Vance, devenu reporter, a vécu à Euphoria chez son père et Halo a épousé Lewis Tarrant, aristocrate d'une culture aussi froide qu'ennuyeuse. Il nous rappelle le pasteur Casaubon de *Middlemarch*. A première vue ces deux hommes sont à des lieues l'un de l'autre. Casaubon est dans les ordres, Tarrant est dans le siècle ; Casaubon est malade, vieux et laid, l'autre est jeune et d'une beauté remarquable. Mais tous deux cachent en eux-mêmes une terrible défiance de soi provenant de ce que leurs ambitions excèdent de beaucoup leur puissance de réalisation. Cette méfiance d'eux-mêmes, une sorte de révolte et de réserve farouche, les empêchent de créer et de développer la moindre intimité entre eux et leur épouse.

1. *Ibid.*, p. 101.

Au quatrième livre, Vance retourne à New-York et, dès le lendemain de son retour, il commet la première erreur grave de sa vie en épousant sa cousine Laura Lou, jeune fille ignorante, médiocre, mais d'une beauté angélique qui affole son âme d'artiste. La simplicité et la perfection extraordinaires de cette beauté l'élèvent au-dessus des valeurs et des préoccupations courantes, jusque dans ce domaine mystique où Vance se réfugie parfois pour se soustraire à la pression des objets matériels¹. « Car Laura Lou donnait le ton à cet élan d'idéalisme comme l'avaient fait autrefois la grande poésie, les levers de soleil du haut de Thundertop, sa première vision de la mer, son retour au passé dans la bibliothèque de *The Willows* ou n'importe quel choc émotif capable de lui ouvrir les portes du merveilleux²... » Pour ce qui est de Laura Lou, « dispensatrice de visions », une chute de neige lui rappelle du sucre en poudre ou « de belles cartes de Noël saupoudrées de tas de machins qui brillent », tout comme la lune lui rappelle une broche de strass³.

Dans le cinquième livre, Vance et Halo atteignent l'apogée du bonheur qu'ils doivent connaître dans *Hudson River Bracketed*. Comprenant tout ce qui leur manque, à l'un et à l'autre, dans un mariage mal assorti, ils commencent peu à peu à s'aimer. Vance s'évade de la maison de sa belle-mère pour aller s'enfermer dans la bibliothèque de *The Willows* et y écrire un roman, qui sera une reconstitution du passé : la vie d'Elinor Lorburn, la dernière habitante du manoir. Halo le surprend en cette tâche où il s'absorbe étrangement, et devient bien vite sa collaboratrice indispensable.

« Il y avait à côté de lui cette autre intelligence qui semblait n'être que l'élargissement de la sienne, où chaque inspiration sitôt apparue prenait racine et fleurissait, où

1. *Ibid.*, p. 265.

2. *Ibid.*, loc. cit.

3. *Ibid.*, p. 299 ; p. 302.

chaque erreur se desséchait et disparaissait. Il goûtait pour la première fois la joie suprême du créateur : le reflet de sa création dans une intelligence compréhensive, et malgré sa jeunesse, malgré son habitude de se ruer sur tout ce qui venait à lui avec la perversité d'un gamin qui arrache le bourgeon du fruit, il avait pleinement conscience de la qualité exceptionnelle de cette nouvelle expérience. » L'effet produit sur Halo n'est ni moins grand ni moins beau : « Le fait de pouvoir lui venir en aide pour cette évocation magique, de lui procurer les innombrables détails nécessaires sur tous ces gens qui étaient si proches et pourtant si éloignés, si médiocres, mais si significatifs, de pouvoir lui dire comment ils avaient parlé, senti, comment ils avaient vécu et comment ils étaient morts, tout cela lui donnait l'impression d'être encore utile à quelque chose¹. »

Après l'intimité intellectuelle dans une si absorbante activité, il s'établit entre Vance et Halo une intimité plus personnelle à travers laquelle ils comprennent mieux tout ce qu'il y a d'imparfait dans leur mariage respectif, et la médiocrité des liens qui les y maintiennent. Dans toute l'œuvre de Mrs Wharton, on ne trouve nulle part l'étude d'une telle union intellectuelle et spirituelle. On peut même aller jusqu'à dire qu'il n'y a guère de roman qui fasse mieux valoir l'harmonie des rapports qui peuvent s'établir entre une rude et vigoureuse intelligence créatrice et un esprit délicat et cultivé.

Une année s'écoule entre le cinquième et le sixième livre. La personnalité de Vance s'est doublement enrichie de ses rapports intellectuels et spirituels avec Halo. Il vogue maintenant sur les eaux agitées du New-York artistique. Le cadre choisi pour ce sixième livre est aussi nouveau dans l'œuvre de Mrs Wharton que l'était le *Middle West*. Elle le trace d'une main aussi heureuse, avec la même veine de réalisme âpre et mordant. Vance peut entrer dans

1. *Ibid.*, p. 359.

la lutte. Il n'est plus la coquille de noix à la merci des courants artistiques du moment, mais une intelligence ferme, solidement établie sur les folkways artistiques des ancêtres de Halo, bien que n'ayant pas adopté leur manière de vivre, et toujours prête à comprendre et à extraire toute la beauté et la pleine signification de chaque existence. Il lui faut âprement lutter pour conserver l'intégrité de ses doctrines esthétiques parmi ces girouettes que sont les sculpteurs, les musiciens, les romanciers et les critiques de Greenwich Village. C'est uniquement grâce à une documentation et à une inspiration sans cesse enrichies par ses fréquentes conversations avec Halo, qu'il arrive à sortir vainqueur de la lutte.

Néanmoins le projet de son second roman se ressent de ce nouveau milieu. On y trouve, comme le fait remarquer Halo, « des parties qui paraissent incomplètes et non assimilées » avec la marque d'une « lutte contre diverses influences contraires ». Vance ne tarde pas à partager son opinion et détruit le manuscrit.

Dans le septième et dernier livre Laura Lou meurt. Tarrant s'amourache d'une millionnaire enthousiaste de ses œuvres. *Hudson River Bracketed* se termine sur la possibilité d'un mariage relativement proche pour Halo et Vance.

Hudson River Bracketed s'est terminé en hiver. *The Gods Arrive* débute l'été suivant. Nous retrouvons Halo et Vance à bord d'un paquebot en route pour l'Espagne. Leur première intention avait été de laisser s'écouler une année avant leur mariage. Durant cette année Vance devait revenir à Euphoria et y achever son roman tandis qu'Halo achèverait les démarches pour le divorce. Mais pour Vance l'atmosphère de Mapledale Avenue est aussi irrespirable que celle de Main Street pour Carol Kennicott, l'héroïne de Sinclair Lewis. Euphoria d'une part, l'éloignement de Halo de l'autre, suffisent à rendre impossible toute œuvre créatrice. Ils partent pour l'Espagne sans être mariés.

Mais l'Espagne ne développe ni n'entretient leur amour. Un abîme commence à se creuser entre eux dès le début. Il n'y a que trop de causes à cela. Depuis le roman écrit à *The Willows*, Vance ne trouve pas de sujet qui lui permette d'exprimer sa doctrine esthétique fondamentale, laquelle s'appuie surtout sur la simplicité de lignes et l'étroite relation du présent avec le passé. Avoir eu Halo à ses côtés lorsqu'il écrivait son premier roman avait été une jouissance unique, mais offrir au jugement de cette intelligence si droite et si stricte des matériaux dont il mesurait lui-même la faiblesse et la médiocrité était pour lui une véritable torture. D'autre part, si puissante que soit l'intelligence de Vance, sa culture, son instruction, ses goûts sont nettement inférieurs à ceux de Halo ; et l'Europe, qu'elle connaît presque aussi bien que New-York, et où il se trouve, lui, complètement dépaycé, lui fait constamment sentir son infériorité. Insensiblement d'abord, puis avec une rapidité effrayante, leurs rapports intellectuels se relâchent. Un homme rencontré par hasard devient pour Vance un guide plus tolérable, plus accessible aux confidences qu'il lui fait de ses projets créateurs. La seule personne qui ait jamais compris son génie est précisément celle que son génie cherche à fuir. Pour comble, le succès du nouveau roman de Vance, *The Puritan in Spain*, dépend essentiellement de « scènes d'amour piquantes » et d'un « léger truquage de la couleur locale ».

Une année s'écoule entre la première et la seconde partie de *The Gods Arrive*. Vance et Halo reparaissent à Paris. Accoudé sur le parapet d'un pont, Vance revoit défiler le cours des événements survenus durant son séjour en Europe, et le désastre qui s'en est suivi dans ses rapports avec Halo : « La communion d'idées avec Halo avait été jadis le couronnement de ses rêves, maintenant, dès que son imagination s'envolait, c'était elle qui faisait obstacle.

1. *The Gods Arrive*, p. 85.

Lorsqu'il pensait à elle, il éprouvait la même difficulté à s'expliquer qu'il avait éprouvée jadis auprès de Laura Lou. Halo, qui répondait et vibrait à tant de choses, ne sentait pas le rythme de sa vie intérieure. Elle saisissait et reflétait immédiatement tout ce qui était à la surface de son intelligence ; il pouvait rire et causer avec elle pendant des heures avec l'abandon d'une parfaite compréhension, mais elle ne devinait rien, n'apercevait rien des forces qui s'étaient accumulées en lui durant ses promenades solitaires ou dans ses conversations avec d'autres jeunes gens. Il s'était résigné à cela sans aucun sentiment de solitude ni de rancœur. Il commençait à comprendre qu'il n'avait plus besoin d'un compagnon pour explorer les profondeurs de son âme, et ce qu'il désirait le plus, c'était d'être seul¹. »

Halo a si entièrement perdu sa valeur de muse et de collaboratrice qu'il lui cache complètement le plan de son nouveau roman. La rencontre d'une belle inconnue lui fait brutalement comprendre tout ce que ses rapports passionnels et intellectuels avec Halo ont perdu de leur nécessité et de leur intimité. Peu de scènes de Mrs Wharton sont aussi émouvantes que celle dans laquelle Halo apprend par deux amis de Vance que celui-ci travaille à un nouveau roman et qu'il a accepté de leur en lire le manuscrit.

Le troisième et le quatrième livre se déroulent sur une petite plage déserte de la Côte d'Azur, très justement nommée Oubli-sur-Mer, où le jeune couple s'en vient rechercher la tranquillité absolue nécessaire à la rédaction du nouveau roman *Colossus*. Allant un jour à Monte-Carlo, Vance y rencontre par hasard Floss Delaney et découvre que son amour physique pour elle, amour qu'il croyait mort depuis cinq ans, est infiniment plus puissant que son dégoût et ses désillusions. Sa vie avec Halo, privée de tout ce qui pourrait lui donner un sens, ne satisfait ni son intelligence ni ses sens. Il poursuit Floss Delaney à

1. *Ibid.*, pp. 76-77.

travers l'Europe, jusqu'à ce qu'elle le rejette définitivement. A son retour à Oubli-sur-Mer, il apprécie la reposante sécurité de la présence d'Halo « comme le pétilllement d'un feu dans la cheminée, le clignotement d'une lumière à une fenêtre familière¹ ». Lorsqu'enfin il lui soumet *Colossus*, elle est bien obligée de lui dire que, là encore, il lui manque la sincérité et la vérité de vision qui prouvent que l'artiste domine son sujet. Là encore, elle trouve « des influences... des échos... des livres que vous avez lus... des idées de gens avec qui vous avez parlé ». Et Vance répond sèchement : « En un mot, si je vous avais soumis le manuscrit page par page, j'aurais eu plus de chance de conserver ce que vous appelez ma vision personnelle. C'est bien ça, n'est-ce pas² ? » Et le livre se termine sur une telle querelle dans la villa solitaire, dans un isolement aussi absolu que celui de *The Reef*. Après une scène aussi blessante et aussi humiliante, la séparation est inévitable. Laissant Halo à Paris, Vance retourne à Euphoria pour s'apercevoir que « *Colossus* n'est pas son œuvre propre, le cerveau de son cerveau, la chair de sa chair, comme il l'avait cru en l'écrivant, mais une sorte de monstre hybride, né de la fusion de son esprit avec les modes et les influences littéraires du moment³ ». Le verdict de Halo se trouve donc confirmé par l'analyse objective de son œuvre. L'intelligence esthétique de sa femme était plus claire et plus vive que la sienne. Presque aussitôt après cette première déception, lui parvient la révélation de la cruauté de Floss Delaney ; comme Undine Spragg « elle pourrait contaminer une porcherie ». Un nouveau roman commence à se dessiner dans son esprit, « qui donne à son ardeur spirituelle une profondeur que son esprit agité n'avait jamais atteinte⁴ ». En cette nouvelle ardeur, il en vient à regretter *The Willows* et inconsciem-

1. *Ibid.*, p. 328.

2. *Ibid.*, p. 336.

3. *Ibid.*, p. 386.

4. *Ibid.*, p. 409.

ment Halo, l'âme du seul lieu où son imagination ait jamais trouvé des ailes. Halo qui est enceinte a décidé d'habiter *The Willows* ; et c'est sous l'influence puissante de la vieille demeure au style grotesque, de *Hudson River Bracketed*, que Halo et Vance trouvent enfin la paix et finissent par s'aimer. Les Dieux sont arrivés.

Il nous a semblé nécessaire de donner une analyse assez détaillée de ce vaste roman ; la richesse de la matière et la complexité du développement la rendaient indispensable. L'étude des caractères est particulièrement riche. Nous ne connaissons guère mieux Darrow que Lewis Tarrant, caractère de second plan, et pourtant nous comprenons facilement son caprice pour Sophy Viner, qui le précipite en des aventures aussi sombres que celles des tragédies de Sophocle. Dans la majorité des romans de Mrs Wharton le héros présente une unité de caractère dont dépendent ses moindres paroles et ses moindres actes. Rien de tel chez Vance. A la base de son caractère se trouve une perpétuelle contradiction. Il y a deux êtres en lui : l'homme vulgaire d'Euphoria et l'artiste délicat de *The Willows*, l'écrivain brutal de *Colossus* et le tendre auteur d'*Instead*. L'homme vulgaire se tourne naturellement vers Floss Delaney, l'artiste délicat s'adresse tout aussi naturellement à Halo Spear. Il est impossible de savoir lequel de ces deux moi réagira ou dominera à un moment donné.

La durée globale de *Hudson River Bracketed* et de *The Gods Arrive* est de neuf ans. Vance mûrit de dix-huit à vingt-sept ans et Halo de vingt-trois à trente-deux. Il est rare que les romans de Mrs Wharton dépassent une durée de deux ans. Il n'y a en somme que deux exceptions : *The Valley of Decision* et *The Custom of the Country*¹. Dans l'un de ces romans, il n'y a que deux personnages que nous retrouvons d'un bout à l'autre du roman, Undine

1. Je préfère considérer *The Fruit of the Tree* comme deux romans séparés, réunis dans le même livre. Voir p. 87.

Spragg et Elmer Moffatt, tous deux d'une nature si dure et si étroite qu'ils sont incapables d'une évolution réelle. Dans l'autre, les personnages ne sont que les éléments constitutifs du décor. Or non seulement Vance subit une évolution importante, mais cette évolution n'est pas continue. Il reste toujours sur la tangente et le résultat en est une sorte de confusion et d'incohérence, du moins en apparence. On s'explique fort bien qu'il soit attiré par Floss Delaney d'un côté et par Laura Lou de l'autre, puis par Halo Spear. Ce qui est plus difficile, c'est de découvrir l'unité de cette nature si diverse et si ondoyante. Il me semble qu'il aurait fallu un troisième volume pour la mettre en évidence. La fin de *The Gods Arrive*, au moins aussi peu concluante que celle de *Hudson River Bracketed*, me porte à croire que Mrs Wharton n'a pas terminé l'étude du caractère de Vance.

CHAPITRE VII

LES ROMANS DE LA « SCÈNE INTERNATIONALE »

I. — THE REEF

The House of Mirth est à la fois la peinture fouillée d'un unique caractère et l'esquisse d'un groupe nombreux et changeant. L'éparpillement de l'intérêt trouble parfois le lecteur et lui fait douter de la clarté de la conception de l'auteur en écrivant ce roman. On ne retrouve plus ce défaut dans *The Reef* (1912). « Le problème auquel arrive enfin Mrs Wharton dans *The Reef*, écrit Percy Lubbock, est celui du portrait franchement marqué, soigneusement étudié, et ce portrait est assurément, à tout prendre, la chose la plus vraiment belle de toute son œuvre¹ ». *The Reef* est en effet une étude de cette sorte, mais ce n'est pas, comme M. Lubbock semble le croire, le portrait individuel d'une seule femme, Anna Summers Leath. Il fut vraisemblablement amené à cette conclusion par son étrange manque de compréhension de la vitalité des êtres qui, avec Anna, sont au centre du roman. « Darrow, dit-il, est une assez pâle silhouette, la moins animée du groupe, et si l'empreinte du passé est si légère sur lui, c'est vraisemblablement parce que Mrs Wharton n'a pas su lui donner assez de substance pour le rendre visible². » Après avoir critiqué le manque de caractérisation de Darrow, il critique son rôle dans le roman, rôle qui lui apparaît comme des plus secondaires.

1. *The Novels of Mrs Wharton Quarterly Review*, t. CCXXIII, p. 195.

2. *Ibid.*, p. 197.

Anna devient donc, indiscutablement, pour lui le centre du roman et l'incarnation de l'idée dominante qui le dirige. Son manque de compréhension des qualités vitales et fondamentales de Darrow conduit naturellement M. Lubbock à trouver Anna d'une « impossibilité exaspérante » d' « une discrétion qui déroute... l'esprit anglais ». Il semble bien que M. Lubbock ait été également dérouté par Darrow. Je crois qu'il n'est guère d'Américains connaissant tant soit peu le monde de Mrs Wharton qui ne se rangeraient à l'opinion du professeur Lovett : « George Darrow est la réponse de Mrs Wharton aux critiques qui affirment qu'elle ne sait pas peindre les hommes ¹ ». Il faut avoir tout d'abord apprécié Anna et Darrow à leur échelle respective pour comprendre le but de Mrs Wharton. Elle essaye de peindre les rapports, les affinités, les tourments que provoquent les différences de leur conception des valeurs morales. Darrow est un jeune diplomate, aristocrate et intellectuel. « Avec des chances modestes, et un talent médiocre, il s'était créé une individualité assez nettement marquée ; il connaissait quelques personnalités, il avait fait un certain nombre de choses intéressantes, et parmi elles de difficiles, et s'était trouvé à trente-sept ans en possession d'une ambition intellectuelle suffisante pour occuper le cours d'une vieillesse robuste et énergique ². » Ses ambitions dépassaient le cadre de sa profession. Il souhaitait une vie « d'études, de voyages et de littérature », une vie avec « une compagne comme Anna Leath, pour concentrer et stimuler son énergie ». Sa personnalité assez nettement marquée est basée sur « une perception très claire de son insignifiance à lui » et de celle des autres, ainsi que sur l'effort de dominer ses émotions, lesquelles sont à la fois extraordinairement simples et extraordinairement fortes. Extérieurement, cet homme n'est que l'incarna-

1. Lovett, p. 69.

2. *The Reef*, p. 128.

tion de l'urbanité et du vernis qui constituent le diplomate type.

La délicate complexité d'Anna échappe à toute analyse. « La femme est exquisé, écrivait Henry James à Mrs Wharton. C'est un miracle de délicatesse grâce à ses notes caractéristiques, extrêmement délicates, à peine différenciées (du moins certaines d'entre elles). Je ne suis pas sûr, ajoute-t-il, que ses diverses oscillations nous soient toujours sensibles. Anna est vraiment une héroïne de Racine¹ ». Mrs Wharton a éprouvé une grande difficulté à donner à ses notations une apparence de naturel et de vraisemblable. Anna est née dans une famille de New-York, opulente et respectueuse des conventions mondaines, qui nous rappelle les Welland de *The Age of Innocence*. Elle a eu une conduite aussi réglée et aussi conforme aux bienséances que celle de May Welland avec « une réserve qui faisait que les mères jalouses la citaient comme un modèle de retenue élégante² ». Mais ainsi que le mari de May Welland, elle a « un monde intérieur de beautés cachées », un monde où traînent des idoles de beauté romantique parfaitement étrangères et incompréhensibles à ses compagnes du *Brownstone age*. Jeune fille, elle avait beaucoup plu à Darrow. Mais la franchise des désirs amoureux du jeune homme l'avait rebutée et sa froideur avait éloigné Darrow. Elle avait épousé un barbouilleur d'aquarelles, d'un certain âge, croyant qu'il vivait « dans une atmosphère d'art et de beauté », ce qu'elle considérait comme l'élément essentiel de la vie. Elle découvre qu'il n'y a que vide en lui. « Pour Mr Leath, dit Mrs Wharton, avec une ironie exquise, la vie est une sorte de promenade dans un musée avec tous les renseignements qu'il faut pour pouvoir, aux heures de doute, se reporter, d'après les numéros, au catalogue³. »

1. *Letters* (éd. Lubbock), t. II, p. 283.

2. *The Reef*, p. 86.

3. *Ibid.*, p. 90.

Il l'emmène dans le château de Givré non loin de Dijon et elle y demeure longtemps après la mort de son mari, se soumettant aux exigences de sa belle-mère, de son beau-fils, de sa fille et de tous les parents plus ou moins éloignés de son mari. Elle n'a pas revu Darrow depuis quatorze ans et son amour s'élance au-devant du sien.

Il faut maintenant indiquer quel est « l'écueil » qui fait sombrer leur amour. Cet écueil, dit Darrow, « semblait une chose très légère — toute de surface — et je m'y suis échoué précisément parce qu'il était à la surface ¹ ». Comme Racine, dont le génie semble planer au-dessus de ce roman, Mrs Wharton a su tirer quelque chose de rien. Darrow, déprimé et exaspéré par le nouveau délai qu'à la dernière minute Anna lui inflige, alors qu'elle devait lui donner une réponse à sa demande en mariage, fait la connaissance d'une jeune Américaine qui vient de s'enfuir de Londres sans ressources. A Paris, Darrow, attendant avec impatience des nouvelles de Givré, sort avec Sophy Viner. Sa camaraderie se transforme en sympathie, puis en un besoin physique qui ne désire qu'un corps de femme quel qu'il soit. Sophy Viner répond à ce désir par l'amour le plus profond qu'elle ait jamais connu, ou qu'elle soit capable de connaître. La satiété provoque le dégoût chez Darrow, et, de retour à Londres, il oublie l'épisode comme une simple aventure sans lendemain. Il ignore que Sophy Viner vient de partir pour Givré comme institutrice.

Les trois actes suivants de la tragédie occupent les deuxième, troisième et quatrième livres du roman, et se déroulent à Givré, quelques mois plus tard. Les second et troisième livres sont l'histoire de Darrow. Dans le second livre, il arrive à Givré, ne soupçonnant pas la présence de Sophy, ayant oublié sa bonté et la dureté d'Anna. Il est bouleversé par la découverte de sa présence. Le pire est à prévoir. Lorsqu'il s'est enfin douloureusement habitué à sa

1. *Ibid.*, p. 316.

présence, il apprend qu'elle est fiancée au beau-fils d'Anna. Le troisième livre décrit les tortures qu'il endure pour s'adapter à ce nouvel état de choses, et à l'avenir, hérissé d'embûches et de difficultés, qu'il entraîne nécessairement. Nous ne pénétrons jamais directement l'âme de Sophy, mais cependant un dialogue nous révèle que sa torture est au moins aussi grande que celle de Darrow.

Les quatrième et cinquième livres sont cette fois l'histoire d'Anna. Dans le quatrième survient la révélation des rapports anciens de Sophy avec Darrow. On ne sait comment se produit cette révélation, si c'est par quelque imprudence de Sophy ou de Darrow ou par une surveillance attentive d'Owen et d'Anna. Tout a été calculé de façon que cette révélation produise dans la vie de ces quatre personnages une déchirure dont le lecteur croit presque saisir le bruit. La déflagration est d'autant plus violente qu'elle se produit au château de Givré, non en quelque appartement de New-York ou de Paris, ni en quelque demeure construite par ceux qui l'occupent et se faisant tout naturellement l'écho de leurs vicissitudes. Pour bien apprécier la force intensive du cadre il faudrait lire en entier le chapitre XI, construit de main de maître. On peut en avoir une idée par ces quelques phrases d'une rare beauté :

« So prolonged yet delicate had been the friction of time upon its bricks that certain expanses had the bloom and texture of old red velvet, and the patches of gold lichen spreading over them looked like the last traces of a dim embroidery. The dome of the chapel, with its gilded cross rose above one wing, and the other ended in a conical pigeon house, above which the birds were flying, lustrous and slatey, their breasts merged in the blue of the roof when they dropped down on it¹. »

« Le noble décor des lignes élégantes et majestueuses du château fait que Darrow, dans le tourbillon de ses craintes

1. *Ibid.*, p. 108.

et de ses passions, éprouve l'impression d'être un vagabond boueux évoluant en quelque beau sanctuaire ». Ainsi que le fait remarquer le professeur Lovett avant son admirable analyse du roman, « Mrs Wharton n'a fait intervenir nulle part plus activement et plus artistiquement le décor que dans *The Reef*¹. » La noble splendeur impersonnelle de Givré n'est pas sans analogie avec les décors simplistes de Racine, dont Lytton Strachey dit très justement que « le lieu de rencontre des grandes passions ne nous donne ni tableau ni spectacle... aucune impression d'atmosphère ou de romantisme explicite, mais, nous permet d'assister à la crise d'une tragédie, de suivre de très près les luttes des grandes destinées, et d'assister enfin à l'agonie finale des cœurs humains² ».

Le cinquième livre dont la scène se passe partie à Givré, partie à Paris, est le point faible du roman. Il ne nous apprend que les conséquences du livre précédent. Darrow et Anne sont terrifiés par le vide des années qui leur restent à passer, s'ils doivent vivre l'un sans l'autre. Ils font tous leurs efforts pour effacer le souvenir de Sophy. L'ayant enfin rejeté de leur existence, ils se lancent désespérément dans une vaine série de gestes héroïques. Ce qu'il y a de plus remarquable dans ce livre, c'est qu'il nous laisse comprendre que Darrow et Anna passeront ainsi des années à essayer de détruire le souvenir de Sophy, et que ces années seront complètement perdues. On ne peut qu'approuver ce que dit Henry James, qui est plus enchanté encore de ce dernier livre que de tout le reste du roman : « L'impression de la qualité exceptionnelle et du fouillis inexprimable de la situation entre les deux héros demeure extrêmement forte (d'une vérité plus profonde et plus implacable que dans tout ce que vous avez écrit)³... » On en reconnaît la vérité, mais non sans se rendre compte,

1. Lovett, p. 63.

2. *Books and Characters* (Harcourt Brace 1922, p. 10.

3. *Letters* (éd. Lubbock). t. II. p. 263.

comme le dit le professeur Lovett¹, que le roman s'égare en un récit d'événements purement subjectifs, sacrifiant, ainsi qu'Henry James aimait à le faire, des éléments dramatiques à des élaborations psychologiques.

Le jugement que l'on porte sur *The Reef* dépend essentiellement de celui que l'on a porté sur *The Ambassadors*, *The Wings of the Dove* et *The Golden Bowl*. C'est surtout à *The Golden Bowl* que se rattache *The Reef* par la puissante concentration de ses dialogues, la lente révélation de la complexité de l'héroïne, l'expression des derniers sursauts de l'agonie où la plonge sa situation. *The Reef* est le meilleur roman que Mrs Wharton ait écrit à l'école d'Henry James.

II. — THE GLIMPSES OF THE MOON

Bien que n'ayant ni originalité technique ni profonde et vivante caractérisation, ni rien de particulièrement remarquable dans le style, *The Glimpses of the Moon* (1922) est néanmoins un livre qui mérite une étude attentive. C'est en somme une série d'esquisses où nous apercevons des formes et des matériaux bruts qui sont ailleurs admirablement développées. Les caractères peuvent être divisés en quatre groupes. Les millionnaires parasites américains, — les Vanderlyn, les Gillow, les Bockheimer, Mrs Melrose ; les artistes — les Fulmers avec leurs cinq enfants ; les Hicks, d'Apex City ; et enfin les deux principaux personnages Nick et Suzy. Le groupe des millionnaires n'est qu'une ébauche du cercle des Wheeler dans *The Children*. On ne peut guère distinguer Mrs Vanderlyn de Mrs Wheeler et Mr Wheeler est le double plus vivant de Gillow. Junie Fulmer et Judy Wheeler ont la même maturité et la même connaissance précoce du monde, bien que celui de Judy soit un peu plus grand et un peu plus laid.

1. Lovett, p. 60.

Les Hicks proviennent de la même ville imaginaire que les Spragg dans *The Custom of the Country*. Et la supériorité de leur mode de vie n'est dû en grande partie qu'à la supériorité morale et intellectuelle de Coral Hicks sur Undine Spragg. Nick et Suzy ne sont que les doubles falots et « d'après-guerre » de Lily Bart et de Selden dans *The House of Mirth*. Il n'y a pas un seul caractère important de tous ces groupes qui puisse supporter la comparaison avec le personnage auquel il ressemble dans les autres ouvrages cités. Un critique aurait fort bien pu dire en 1922 que le génie de Mrs Wharton était épuisé.

L'erreur irrémédiable de son roman réside dans la donnée invraisemblable. Nick et Suzy ont l'un et l'autre des goûts qui dépassent de beaucoup leurs revenus, et, pour satisfaire ces goûts, ils sont devenus les parasites habituels et charmants des millionnaires. Ils sont violemment attirés l'un vers l'autre non seulement par le charme évident de leurs manières, mais encore par leur but commun et leurs mêmes attitudes désabusées devant la vie. En un moment d'emballement ils décident — le divorce étant un véritable besoin dans leur groupe — de s'offrir une année de mariage, comptant joindre les deux bouts en passant d'une maison de millionnaire à l'autre, et grâce aux chèques qu'ils recevront en cadeau de mariage. Pour ajouter à l'invraisemblance, ils se jurent solennellement aide mutuelle pour les riches mariages qui pourraient se présenter dans un avenir immédiat. De peur que l'on ne m'accuse de parodier la situation, voici l'une des remarques de Suzy :

« A certains points de vue, nous nous aiderions beaucoup plus que nous ne nous nuirions, explique-t-elle avec conviction. Nous connaissons tant de ficelles tous les deux. Ce que l'un de nous ne verrait pas, l'autre le verrait. Je veux parler des occasions qui se présenteraient. Nous ferions quelque chose de tout à fait nouveau au point de vue mariage. Nous sommes très répandus l'un et l'autre, pourquoi ne pas le dire ? Et c'est une telle chance pour ceux

qui donnent des dîners que de pouvoir compter sur un couple dont ni l'un ni l'autre n'est bonnet de nuit¹... »

Un tel mariage serait un admirable sujet pour nue comédie satirique. Mais Mrs Wharton en fait un roman pathétique. Ainsi conçu le sujet se trouve détourné de sa véritable nature. Les caractères cessent d'être solides et humains, la situation devient impossible et ne saurait émouvoir le lecteur. Le mariage de ces deux papillons a sur eux un effet aussi inattendu qu'extraordinaire. Leur amour refaçonne leur existence, aiguise leur sens moral, leur dicte de fermes et nobles idéals de conduite et d'esthétique, idéals qui jurent effroyablement avec l'égoïsme de leur groupe. En moins d'un mois le papillon mâle est devenu un romancier dans le genre de Walter Pater et le papillon femelle, la femme la plus dévouée que puisse rêver un écrivain. La transformation est si grande, si rapide que le lecteur refuse d'y croire. Ainsi que je l'ai déjà dit, la donnée originelle ne nous a pas mis dans les dispositions favorables pour admettre ces changements. Nous avons tendance à croire que Nick et Suzy se jouent à eux-mêmes la comédie, que leur nouvelle attitude est sans racines profondes, et que Mrs Wharton est prête à les ramener à leur niveau réel. Mais Mrs Wharton considère la transformation comme définitive et se base sur elle pour ses deux derniers livres.

Le bonheur instable de Nick et de Suzy est menacé par les exigences supérieures des nouvelles conceptions morales de Nick. Le sentiment moral de Suzy se développe plus lentement et ne s'oppose pas au début à certaines transactions louches qu'elle veut cacher à Nick. Abandonnée par lui dès qu'il les apprend, elle se trouve, matériellement aussi bien que spirituellement, obligée de choisir entre le monde des Gillow et des Vanderlyn, et les hauteurs où plane Nick. Tandis que Suzy hésite lentement entre la sépara-

1. *The Glimpses of the Moon*, pp. 21-22.

tion d'avec les Gillow et la vie avec Nick, celui-ci, que l'auteur ne peut pas abandonner, se débat dans un problème moral qui lui est personnel, indépendant de l'évolution générale du roman, et qui détruit son unité. Ce n'est que dans les derniers chapitres du roman que Nick et Suzy se revoient. Le roman paraît sacrifier la psychologie des caractères aux nécessités de la situation avec un sans-gêne surprenant de la part d'un auteur aussi scrupuleux à ce point de vue.

Ce que nous préférons dans *The Glimpses of the Moon*, c'est le rapport étroit et parfois fort émouvant entre les divers états d'âmes des personnages et les cadres successifs dans lesquels ils évoluent. Il y a beaucoup de voyages dans la plupart des romans et des nouvelles de Mrs Wharton. Mais elle n'a nulle part ailleurs aussi heureusement assorti le lieu avec l'état d'esprit. La bizarre demande en mariage survient à une époque où Nick et Suzy ont momentanément échappé aux millionnaires et se promènent à travers les grandes collines boisées du New Hampshire. Leur lune de miel se passe à Como, dans une modeste villa, au cours d'un mois de mai doux et frais. La tragédie commence dans la « sensualité éblouissante de Venise » où, revenus parmi les millionnaires, ils habitent un palais d'un luxe écrasant. Nick essaye d'oublier son bonheur passé, en flânant, d'abord sur un yacht qui croise en Méditerranée, puis à Rome durant un hiver, tandis que Suzy, elle, se souvient en végétant dans un sombre hôtel de Londres et en vivant péniblement chez les Fulmer dans une vieille petite maison de Passy. Le besoin qu'éprouve Suzy de quitter Venise lorsque Nick l'a abandonnée montre combien l'harmonie entre le lieu et l'état d'esprit a été délibérément choisi par l'auteur. « Après ces quelques premiers jours en la présence perpétuelle de Fred Gillow et de ses satellites et dans la splendeur insolente d'une fin d'été sur la lagune, Suzy se débattait dans sa douleur comme un animal traqué. Elle n'avait plus qu'un seul désir : être

seule. Seule en quelque cadre aussi différent que possible de la sensuelle splendeur de Venise, sous un ciel tout différent de cette voûte bleue. Si elle avait pu choisir, elle se serait terrée en quelque morne auberge, d'une ville pluvieuse du Nord, où elle n'aurait jamais été auparavant et où personne ne l'aurait connue.

« Ne pouvant obtenir ce luxe impossible elle était là, sur le seuil d'une maison vide, dans un lieu désert, sous un ciel menaçant¹. »

Tout cela n'est pas assez artificiel pour rebuter le lecteur. C'est d'un effet aussi puissant que le développement du cours des saisons dans *Summer*, et c'est ce qui sauve *The Glimpses of The Moon* — la lune n'apparaît que dans le premier et le dernier chapitre — de la médiocrité complète.

III. — A SON AT THE FRONT

Au bas de la dernière page de *A Son at The Front* (1923) Mrs Wharton a ajouté en note : *Paris*, 1918, *Saint-Brice-sous-Forêt*, 1922. C'est la seule fois qu'elle autorise le lecteur à pénétrer le secret de la composition, et j'aime à croire que si elle a inscrit ces deux dates assez distantes — l'une en temps de guerre, l'autre en temps de paix, l'une dans une capitale, l'autre dans un village — c'est pour nous laisser comprendre que dans la calme lumière de 1922, au Pavillon Colombe, certaines idées ou certaines expressions écrites dans la surexcitation de la guerre ne satisfaisaient plus son intelligence et son goût. « La théorie de Mrs Wharton sur la guerre, dit non sans raison le professeur Lovett, était des plus simplistes. C'était pour elle la défense de la patrie et du foyer contre l'assaut prémédité d'une horde brutale d'envahisseurs. L'Allemagne, pour elle, c'était la Bête Noire, et le trait qui va de Bâle à Dunkerque marquait la fron-

1. *Ibid.*, pp. 142-143.

tière de la civilisation¹ ». Son ami M. Walter Berry, dans les violents discours qu'il fit contre l'esprit german, fut beaucoup moins intransigeant que Mrs Wharton. Au début de l'automne 1914, le père du héros du roman, John Campton, avait été conduit à penser que :

« L'équilibre des neutralités si difficilement maintenues faisait piètre figure, maintenant que l'on connaissait les ignominies des premières semaines : la diplomatie perfide de l'Allemagne, sa barbarie sur les champs de bataille, sa façon systématique et organisée de terroriser les populations. Rien ne pouvait effacer ce qui s'était passé en Belgique et au Luxembourg, l'incendie de Louvain, le bombardement de Reims². »

Mrs Wharton nous a jusqu'ici simplement raconté les réactions de son héros. Mais la phrase suivante nous montre que son opinion était trop profonde et trop violente pour ne pas s'exprimer. « Ces outrages successifs, continue-t-elle, avaient éveillé chez Campton la même colère incrédule que dans le reste de l'humanité. » Quelques mois plus tard Campton décide que « les raisons de se battre étaient devenues éminemment claires, le droit et l'injustice, l'honneur et la honte, l'humanité et la sauvagerie se faisaient face dans les tranchées³ ». L'extrémisme des opinions de Mrs Wharton se révèle clairement dans une allusion à Woodrow Wilson, dans un des passages où elle s'adresse directement au lecteur. « Le cant et la lâcheté des gouvernants avaient en quelque sorte intoxiqué l'Amérique d'un virus étrange, lui faisant croire qu'elle était trop fière pour lutter pour autrui. La fière nation qui s'était soulevée en moins d'une nuit pour laver l'affront discutable de la perte du *Maine* resta indifférente devant la provocation évidente du *Lusitania*... Les journées qui suivirent furent pour

1. Lovett, p. 32.

2. *A Son at the Front*, p. 113.

3. *Ibid.*, p. 133.

beaucoup d'Américains les plus pénibles de la guerre¹ ».

Pourquoi insister ainsi sur l'attitude de Mrs Wharton en face de la guerre ? C'est que son violent militarisme a faussé le courant de sa sympathie créatrice et de sa pénétration psychologique dans *A Son at The Front*, supprimant toute vie et tout naturel aux personnages ne partageant pas sa façon de voir. Roger Talkett et Madge, Harvey Mayhew, les Beausite, Sir Cyril Jorgenstein ne sont que de plates caricatures. Mrs Wharton paye cher son fanatisme. Ce roman qui promettait d'être un des meilleurs par ses données est en réalité très inégal.

Le « fils » autour duquel tourne le roman a été volontairement choisi de personnalité effacée, afin de mieux faire ressortir l'élévation de son caractère au contact avec la rude épreuve du front. Le père avait longtemps espéré que « George révélerait quelque talent particulier, quelque penchant irrésistible qui déciderait de son avenir, mais George avait vingt-cinq ans et nulle vocation ne lui était venue. Apparemment il était fait pour goûter et interpréter, non pour créer. Campton se rendait d'ailleurs bien compte que c'était précisément à ce manque de disposition spéciale (avec ce que celle-ci implique d'effort et de concentration d'esprit) que le jeune homme devait son charme particulier² ». George a du charme en effet, mais aucune qualité marquante. C'est un sympathique échantillon de ces centaines de jeunes gens de culture et d'intelligence moyennes, qui passent régulièrement leurs examens chaque année dans quelque université aristocratique de l'Est. Dans *The Mother's Recompense*, Mrs Wharton dit au sujet de Joe Tresselton : « Il ressemblait à tous les points de vue à son cousin Alan Drover, à tous les jeunes officiers américains en congé que Kate avait vus sur la Côte d'Azur, à tous les jeunes gens des gravures de magazines³ ». Ceci s'applique

1. *Ibid.*, p. 254-255.

2. *Ibid.*, p. 31.

3. *The Mother's Recompense*, p. 65.

exactement à George Campton. Dans le dernier chapitre d'*A Son at the Front*, après la mort et les funérailles de George, le père retrouve les traits et les qualités de son fils chez maints jeunes officiers américains. La seconde grande faiblesse de l'œuvre se trouve justement dans le manque de rapport entre le caractère du héros et le rôle qu'il est appelé à jouer dans le roman.

A Son at the Front dure un peu moins de trois ans et est divisé en quatre livres. Le premier livre raconte les événements du début d'août 1914. John Campton, peintre déjà âgé, à qui la gloire et l'argent sont venus sur le tard, est le personnage principal du roman, le seul dans la conscience duquel nous soyons admis à pénétrer. C'est un homme destiné à souffrir dans tous ses rapports avec ses semblables : « Le grand malheur de sa vie avait été de ne pouvoir ni s'entendre avec les gens, ni se passer d'eux. Incapable de s'isoler complètement dans son art, il n'avait pas pu se résigner non plus à des affections humaines d'où l'art restait exclu, ou, ce qui était pire, où il intervenait mal à propos¹ ». Son mariage avait été un échec complet. Et sa femme avait eu de valables raisons de demander le divorce alors que George n'était qu'un tout petit garçon. Après un intervalle convenable elle avait épousé le millionnaire Brant, associé de la banque parisienne Bullard et Brant. A l'époque où commence le roman, une quinzaine d'années après :

« Mr Brant était un petit homme sec, d'une cinquantaine d'années. Ses cheveux blonds qui commençaient seulement à grisonner, étaient ramenés sur une calvitie dont le blanc d'ivoire tournait au brique rose sur les tempes, avant de rejoindre le teint hâlé de son visage couvert de taches de rousseur. Il portait toujours des vêtements de coupe parfaite dont le gris discret s'assortissait à la cravate ornée d'une grosse perle, grise comme le reste. Aussi, aux yeux

1. *A Son at the Front*, p. 40.

de Campton, faisait-il penser à un insecte mince, posé verticalement et protégé par ses teintes mimétiques. Cette impression se fortifiait par les manières douces et circonspectes de Mr Brant et par l'habitude qu'il avait de regarder par-dessus son lorgnon, comme si celui-ci était une pièce de son armure. Ses pieds, petits et pointus, semblaient faits de cuir verni, et quand on lui donnait la main on avait la sensation de serrer un fagot¹. »

J'ai cité ce paragraphe en entier, car c'est un des meilleurs exemples de la faculté créatrice de Mrs Wharton, qui campe ses personnages avec tant de vie qu'elle nous les rend presque tangibles. Cependant on n'y trouve pas tout Anderson Brant. Derrière cette façade purement conventionnelle, si nette et si incolore, il y a des délicatesses de sentiment, des instincts chevaleresques, des élans de sympathie infiniment supérieurs à ceux de tous les autres ploutocrates de Mrs Wharton. Brant et Campton sont aux antipodes au point de vue sentiments et intérêts. Brant est antipathique à Campton par la nature même des curieuses relations qui les unissent. Et cependant Campton, à la fin du récit, s'incline devant « Anderson Brant, cédant toujours, se tenant toujours au second plan, et pensant, malgré tout, à faire ou à dire l'unique chose que l'âme déchirée du père de George puisse supporter² ».

La tutelle de George avait été officiellement partagée entre Campton et les Brant, mais, de fait, durant les longues années difficiles où Campton cherchait à acquérir une certaine notoriété, ce fut Brant qui donna un foyer à George, paya ses dépenses, assura ses études à Harvard et enfin le fit entrer dans sa banque dont il devait devenir l'associé.

Lorsque George revient à Paris, à la fin de juillet 1914, il y trouve deux pères qui lui sont chacun beaucoup plus chers que sa mère, excentrique et vulgaire. Le premier

1. *Un Fils au Front*, pp. 16-17; *A Son at the Front*, p. 23.

2. *A Son at the Front*, p. 42⁵.

livre nous peint surtout les réactions respectives de John Campton, Anderson Brant et Mrs Brant, à l'idée que George, né en France d'un père lui-même né en France, puisse être soumis au régime militaire et condamné à partir pour le front. D'un bout à l'autre du roman. Mrs Brant estime que la santé et la vie de George ne doivent, en aucun cas, être mises en danger ; et que tous les moyens seront bons pour l'empêcher de prendre part à la guerre. Rien dans l'attitude de son mari ne semble contredire cette opinion, du moins dans le premier livre. Mais comme nous ne pénétrons jamais sa conscience, et comme c'est un homme qui parle peu, il est impossible de connaître son opinion. L'attitude de Campton ne diffère de celle des Brant, qu'en ce qu'il a dû discuter avec lui-même pour parvenir à la conclusion où ceux-ci étaient arrivés du premier coup. Mais Campton se rend compte que cette attitude n'est justifiable que si l'on admet que George et son père ne doivent rien à la France, et n'ont par conséquent aucune raison de la défendre.

Trois mois environ s'écoulaient entre le premier et le second livre — George est censé avoir passé ce laps de temps comme embusqué dans un état-major assez éloigné du front. Ce second livre est essentiellement consacré à John Campton. Parmi ses amis, cinq ont perdu qui un mari, qui un frère, un neveu, un amant ou un fils. John Campton en vient peu à peu à regretter la complaisance avec laquelle George paraît accepter son poste de tout repos, et à souhaiter son départ pour le front. Ce changement se produit sans qu'il s'en rende bien compte ; un soir, au cours d'une conversation avec Mrs Brant, il s'aperçoit brusquement de la divergence de leurs opinions, de l'écroulement définitif de tous les arguments dont il s'était servi pour se convaincre qu'il avait le droit de garder Georges jalousement à l'arrière :

« Au cours de ces quatre derniers mois, l'homme lui était apparu sous la forme d'un animal sans défense, tiré

tout à coup de sa coquille, dépouillé de l'armature formée par l'entrelacement des souvenirs, des habitudes, du milieu, des faits et gestes quotidiens, et rejeté du monde des humains pour tomber dans une atmosphère irrespirable où rien ne vit. Tel était le résultat de la guerre : c'est pourquoi ceux qui en discernaient le mieux les lointaines et abominables conséquences, donnaient leur vie de bon gré pour y mettre un terme¹. »

C'est par de telles réflexions que Campton parvient à un jugement mûri sur les événements. Le conflit dramatique entre son amour paternel (augmenté par l'échec de son mariage et la séparation d'avec son fils), et ses nouveaux sentiments sur la vie et sur la guerre, donne au roman l'une des plus puissantes atmosphères tragiques que Mrs Wharton ait jamais créées. La même évolution, aboutissant au même conflit, s'est produite au même moment chez Anderson Brant, à l'insu du lecteur.

Une nouvelle période de trois mois s'écoule. Le troisième livre commence au début du printemps 1915. Campton et Brant se précipitent en auto vers l'hôpital de première ligne, à Doullens, où George — qui s'est battu durant tout ce temps-là — gît gravement blessé. Ni la proximité physique de Campton et de Brant, ni l'intensité de leur souffrance ne suffisent à les lier plus étroitement. Campton se demandait, exaspéré par cette souffrance muette à côté de la sienne : « De quel droit cet homme souffrait-il comme il souffrait lui-même ? De quel droit se trouvait-il là ? » Mais dès qu'il a acquis la certitude que George est encore en vie et qu'il guérira presque sûrement, l'animosité de Campton disparaît et, pour la première fois de sa vie, il rend justice à Anderson Brant :

« Campton tendit la main à Mr Brant et serra à les broyer ses doigts secs. Sans lui, peut-être ne serait-il pas

1. *Un Fils au Front*, p. 135 ; *A Son at the Front*, p. 184.

2. *A Son at the Front*, p. 273.

arrivé à temps près de son fils ; et pas une fois cet homme n'avait abusé de la situation pour faire valoir ses droits sur George. C'est le cœur plein de compassion que le père, détenteur du privilège de rester au chevet de son fils, regarde Mr Brant s'éloigner solitaire : quelle affreuse chose de rester assis toute la journée dans cet hôtel triste, les yeux fixés sur sa montre, sans rien d'autre à faire que de se tourmenter sans cesse au sujet du fils d'un autre¹. »

Aucune parole décisive n'est prononcée. Mais Campton dorénavant, sauf aux rares moments d'amère irritation, lorsqu'il sent trop vivement la tragédie de sa vie et fait délibérément souffrir Brant et surtout Mrs Brant, comme pour se venger de tout ce qu'il y a d'odieux et de stupide dans l'existence, sauf à ces rares moments, Campton a confiance en Anderson Brant et se fie à sa sympathie et à son dévouement comme il n'avait jamais pu se fier à la femme qu'ils avaient épousée à tour de rôle. Mr Brant, à sa façon silencieuse, se fie à Campton. La guérison de George est rapide. En quelques mois il est presque complètement rétabli. Le père et le beau-père doivent de nouveau envisager pour George la perspective d'un départ au front. De retour à Paris, George s'efforce de persuader Mrs Talkett, l'une des héroïnes les plus criardes et les plus dégrafées de Mrs Wharton, de divorcer pour l'épouser. On veut nous faire admettre que l'épreuve du front a donné à George un sentiment plus profond de la réalité, une idée plus exacte et plus saine de la société, et l'on nous peint en même temps sa passion pour cette « petite créature babillarde avec son galimatias d'idées fausses, sa vanité, son inquiétude, son désir évident de garder George tout en conservant son petit monde à elle² ».

Le quatrième livre commence sans aucun intervalle sensible. Retourné au front, George est presque immédia-

1. *Un Fils au Front*, p. 208 ; *A Son at the Front*, p. 283.

2. *A Son at the Front*, p. 354.

tement blessé. Ramené à Paris, il meurt la veille de l'entrée en guerre des États-Unis. Le père ne peut se consoler qu'en se liant avec de jeunes officiers américains qui lui rappellent précisément le caractère et le visage même de son fils. Sa grande douleur adoucit son âpre caractère. Il éprouve même de la sympathie pour Mrs Brant qui lui apparaît comme une vieille femme, dont le cœur est vide désormais. Il pense que « si Julia découvrait — ce qui arriverait fatalement — que l'affection de Brant pour son fils était plus profonde que la sienne, son deuil plus inconsolable, elle sentirait grandir son isolement¹ ». Campton pensait vraiment parfois qu'Anderson Brant souffrirait plus que n'importe qui : « Les espaces infinis n'étaient pas précisément le séjour naturel de Mr Brant... et pourtant de là-haut des voix l'appelleraient et il les entendrait sans les comprendre². » Dans l'immensité de sa compréhension, l'esprit de John Campton se libère de tous ses tourments et retourne à l'art qui, avec l'amour paternel, est sa seule raison d'être.

Au fond, ce roman est essentiellement le portrait de John Campton, et l'étude de sa cruelle épreuve. Sa vie est austère, limitée. Il ne connaît que deux éléments : son fils et son art. Tout le reste n'est que des à-côtés. Ses rapports avec l'art, refuge unique et unique gloire d'une vie sans donné ni reçu, s'effondrent lorsque son fils part pour le front ; il devient l'émouvant symbole de l'amour paternel poussé à l'extrême. Une telle abdication aurait pu fournir matière à une grande tragédie, mais la médiocrité de l'objet aimé l'empêche de sortir du simple pathétique, du ton d'un Keats pleurant sa Fanny Brawne. La peinture de l'amour paternel est particulièrement ferme et pure dans les passages où Campton apprend la mort des fils de ses amis, et surtout, dans ceux où il apprend à son tour la blessure, puis la mort de George.

1. *Un Fils au Front*, p. 310 ; *A Son at the Front*, p. 422.

2. *Ibid.*, p. 310 ; *ibid.*, p. 423.

John Campton est le seul personnage dont nous pénétrions un peu la vie intérieure, et c'est lui qui nous sert d'interprète pour les autres personnages. Le choix d'une personnalité si nettement accusée, imbue de tant de préjugés, est une lourde chaîne pour l'auteur. Il y a nombre de traits, nombre de natures auxquels l'intelligence de Campton reste tout à fait fermée et qu'il voit sous un angle tout à fait faux.

En revanche, il a sa vision de peintre, et Mrs Wharton peut alors mettre en lumière toutes les ressemblances entre la nature et l'art, et, chose beaucoup plus importante, entre la beauté visible et l'acuité particulière et l'exaltation du peintre. Elle était à Paris la veille de la guerre, dans la splendeur ensoleillée de la fin de juillet et c'est probablement à son observation directe que nous devons la tranquille et sûre beauté du passage où les sombres pressentiments de Campton sont réduits au silence par la beauté de la place de la Concorde, passage qui se termine ainsi :

« But what could a man do, whose convictions were so largely formed by the play of things on his retina, when, in the setting sun, all that majesty of space and light and architecture was spread out before him undisturbed ? Paris was too triumphant a fact not to argue down his fears. There she lay in the security of her beauty, and once more proclaimed herself eternal¹. »

IV. — THE CHILDREN

« Point de lendemain : un assez bon titre pour l'histoire de ces deux derniers mois (la traduction Gillet donne « semaines », erreur évidente). Un petit moment, et il l'avait su depuis le commencement. Un épisode, pensa-t-il, ce n'a été qu'un épisode. Une de ces ombres, de ces sirènes

1. *A Son at the Front*, p. 26.

qu'on croit voir sortir des vagues, dans une mer nocturne... C'est cela. Mais quelquefois ces épisodes durent, tandis que les sentiments qu'on croyait éternels passent. Les dieux seuls savent ce qu'il `en sera... s'ils le savent¹ ». Telles sont les pensées qui se pressent dans l'esprit de Martin Boyne, héros principal de *The Children* (1928), au cours de son dernier entretien avec Judy Wheeler. Il a rencontré, puis pris en garde morale les enfants Wheeler (d'où le titre du roman) et cela renverse ses plus chers projets, détruit à ses yeux tout le charme de la seule femme qu'il ait jamais aimée, et va remuer, au fond de lui-même, des profondeurs dont il n'avait jamais eu conscience. Martin Boyne est un ingénieur civil d'un certain âge qui a fait ses études à Harvard avec Cliff Wheeler. Il fait la connaissance des enfants Wheeler au cours d'une croisière en Méditerranée. Les trois premiers chapitres nous expliquent d'une façon fort habile le passé assez compliqué des enfants. Judy, Terry et Blanca, les trois aînés, sont les enfants du premier mariage de Cliff et de Joyce Wheeler; Zinnie est la fille de Cliff et de sa seconde femme Zinnia Lacrosse, vedette de cinéma, devenue marquise de Wrench par la suite; Bun et Beechy sont les enfants du premier lit du prince de Buondelmonte qui épousa Joyce Wheeler en secondes noces. Cliff et Joyce, revenus de leur mariage, elle avec le prince, lui avec l'étoile, sont redevenus mari et femme, trois ans environ avant le début du roman, et ils ont eu un enfant, Chipstone. Les enfants ont un esprit de solidarité extraordinairement développé. Quelles que soient les aventures matrimoniales des parents, ils tiennent à rester groupés sous la direction de Judy et, durant tout le roman, Boyne s'efforce de les y aider. La croisière se termine à Venise. Boyne retrouve là ses amis de jeunesse, les Wheeler : Cliff dont le personnage florissant remplissait de son exubérance l'immense salon de l'hôtel, et Joyce qui

1. *Leurs enfants*, p. 287. *The Children*, p. 332.

« avait un ovale fin aussi agréablement vide que celui de la tête de bois sur laquelle la grand'mère Boyne posait ses chapeaux, et des lèvres carminées, aussi parfaitement laquées que celles de la tête, et des yeux gris bleu aux longs cils recourbés (toujours comme le mannequin), et qui paraissaient peints sur les paupières¹ ». Ce sont des nullités parfaites. Leur façon de penser et d'agir et celle de tout leur entourage nous est présentée d'une façon admirable. Combien ces parasites d'après guerre sont différents de leurs semblables dans *The House of Mirth*, et *The Custom of the Country*. Combien plus rudes, plus bruyants, plus sots, combien plus facilement esclaves des manies et des modes, combien naïfs dans leur réaction vis-à-vis de l'Europe en tant que civilisation ou des Européens en tant qu'individus. Jadis, ils habitaient un monde ennuyeux où ils circulaient à leur gré, buvant, dansant et faisant l'amour à loisir. Leur monde n'avait aucune bonté et fort peu de grâce, mais il avait de la race et du décorum, pas mal de stabilité et même de la loyauté jusque dans une certaine mesure. Les Wheeler et leurs amis n'ont aucune de ces qualités qui essaient de remplacer la bonté et la grâce, qualités qui impliquent maturité et tradition. Un rapide coup d'œil sur ce monde nouveau termine notre premier livre.

Quittant le bruit et l'éclat de Venise, Martin Boyne va rechercher auprès de Rose Sellars, en une exquise retraite dans les Dolomites, le calme dont il a besoin. C'est au monde de Rose Sellars que Martin appartient par tendance naturelle. « Il s'attachait à cette pensée comme à une sorte de support moral. Rose Sellars était pour lui le pôle, le point fixe sur quoi son désir de permanence bâtissait depuis des années². » Les premiers jours qu'il passe dans la simplicité voulue, dans la quiétude confortable du chalet de

1. *Leurs enfants*, p. 48. *The Children*, p. 48.

2. *Ibid.*, pp. 76-77 ; *ibid.*, p. 82.

Mrs Sellars, le satisfait si pleinement qu'il chasse de sa mémoire le souvenir de la vie écœurante des époux Wheeler et du bonheur bruyant des enfants.

« Pour un voyageur ballotté à travers tant de décors changeants, et, la cervelle brouillée par tant de paysages, c'était le bonheur d'apercevoir devant lui une éternité de soirs pareils, sous la lampe, près d'un feu mourant, avec des journaux épars de tous côtés, et en face de lui, cette jolie tête penchant sa masse de cheveux châains sur un livre, à l'autre coin de la cheminée... Ah ! la vie de bohème et ceux qui la mènent, quelle vulgarité, quel mauvais goût, quelle vilénie et quelle misère, malgré tout son clinquant et son bluff¹. »

Cette atmosphère de recueillement est troublée par l'arrivée des enfants, qui viennent de s'échapper de Venise où leurs parents se préparent à divorcer de nouveau. Entre Rose Sellars et Judy Wheeler, Martin se trouve d'abord tiraillé, puis effrayé de l'abîme qui sépare la conception de la vie de Mrs Sellars et l'expérience de la vie qu'a connue Judy. A la fin du second livre, Martin retourne à Venise, plaider la cause des enfants, auprès des époux Wheeler, et appuyer leurs droits à la solidarité. On prévoit déjà une fissure dans les rapports de Martin et de Rose Sellars. Elle souffre que le dévouement de Martin à ses enfants soit un sentiment plus fort que celui qu'elle lui inspire, et lui commence à penser que l'attitude de Rose envers la vie est trop faible et trop craintive pour lui plaire.

Ce n'est qu'au troisième livre que Martin se rend compte que l'ardeur étrange qu'il met à protéger les enfants Wheeler provient de son amour pour Judy, âgée de seize ans et par conséquent de trente ans plus jeune que lui. J'ai déjà parlé « de la conception de la vie » de Mrs Sellars et de « l'expérience de la vie » de Judy. Une visite des enfants déchaînés souligne cette opposition, et conduit Martin à

1. *Ibid.*, pp. 81-82 ; *ibid.*, pp. 86-87.

comprendre mieux le « climat » spirituel de Judy. et à s'y attacher davantage.

« A mesure qu'on vieillit on repeuple ce monde de personnes de son âge. Cette loi avait conduit Boyne à croire les relations humaines gouvernées tant bien que mal par l'expérience et la raison. Mais chaque fois qu'il reprenait pied dans l'univers des petits Wheeler, où toute perspective cessait et où la chose la plus urgente n'était plus de savoir quel sort les attendait, mais quels petits cadeaux Boyne leur rapportait, celui-ci éprouvait la joie de faire un plongeon dans la réalité¹. »

Timide, solitaire, romanesque, Martin répond à cette vitalité crue et puissante du caractère de Judy, « étrange, exquis, inexplicable », avec un élan que Mrs Sellars n'avait jamais su éveiller en lui.

Le dernier livre nous découvre les conséquences tragiques des oscillations de Martin « Les choses que l'on croyait éternelles passent... » comme l'herbe des champs.

Mrs Sellars, avec une tristesse désolée, rend péniblement sa liberté à Martin — liberté d'échapper à un avenir que, depuis vingt ans, il avait désiré et souhaité avec tant d'ardeur. Lorsque Martin essaie de savoir, en sondant Judy, comment elle accueillerait une demande en mariage de la part d'un homme de son âge... de lui par exemple, Judy trouve tout d'abord que l'idée est folle, et par la suite, délicieusement ridicule. Martin se débat entre Judy et Mrs Sellars comme Newland Archer entre May Welland et Ellen Olenska ; mais la situation de Martin est plus désespérée, puisque Judy ne saurait même se concevoir amoureuse de lui et qu'il n'ose pas lui déclarer sa passion. Cette situation tragique est sans issue. Un romancier porté au mélodrame l'aurait dirigé vers le suicide ; avec son imagination profondément humaine, Mrs Wharton fait s'éloigner Martin, qui va se perdre dans des travaux solitaires en quelques lieux

1. *Ibid.*, p. 165 ; *ibid.*, p. 180.

éloignés du monde. Elle ajoute cependant un épilogue bien plus déchirant que celui de *The Age of Innocence*. Trois ans plus tard, Martin se retrouve un soir dans le même hôtel que les Wheeler à Biarritz. Invisible, il voit Judy danser au salon, et, plus amoureux que jamais, il retourne aux forêts brésiliennes, « un homme solitaire ».

Le choix de Marin Boyne comme caractère central avec les yeux duquel nous regardons les événements est la preuve d'une rare sûreté de main, chez l'auteur, dans le choix du point de vue le plus riche. Martin est le héros du type cher à Conrad, un aristocrate de naissance et d'éducation, un pionnier à la frontière de la civilisation, un homme de principes fermes et d'amour profond, frustré, de tout ce qui est vivant. Il s'associe, tout naturellement, à la belle et sage sérénité si délicieusement incarnée dans Rose Sellars. Le monde des Wheeler, si tumultueux et si nouveau pour lui, le laisse émerveillé et empreint d'une force particulière ; tous les éléments de ce monde sont nouveaux et impressionnants pour lui ; et le lecteur, se plaçant à son point de vue, découvre des détails caractéristiques qui échapperaient à un habitué du groupe ou à un personnage qui aurait longtemps fréquenté le monde. La perspective est admirable. Le but satirique de Mrs Wharton est bien servi par l'instrument d'observation puissant et délicat qu'est Martin. Vu à travers lui, le monde des Wheeler s'étale dans toute sa futilité monstrueuse, tout son prétentieux absurde, soulevant tantôt le rire, tantôt le dégoût chez le lecteur.

Il est très probable que Mrs Wharton, avant d'écrire *The Children* et *The Reef*, lequel, avec une intention plus tragique, présente un thème à peu près identique, a lu *Indian Summer* qui parut en 1886. Ce roman, étant le meilleur portrait d'Américain en Europe qu'ait fait Howells, pouvait intéresser une observatrice de la scène internationale. Dans ce dernier il s'agit d'un célibataire américain qui recherche le repos et la tranquillité en Europe. Il

se trouve entre une femme de son âge, exquise et digne de lui, qu'il a aimée jadis, qui est veuve maintenant comme Mrs Sellars, et une jeune fille d'une débordante vitalité. Comme dans *The Children* l'homme est épris des deux femmes, reste indécis, se rend compte de la folie de son amour pour une jeune fille qui n'a que la moitié de son âge et le quart de son intelligence. Howells qui voulait toujours que tout finisse bien, lui fait épouser la femme de son âge, tandis que Mrs Wharton préfère laisser Martin Boyne en une incertitude malheureuse qui durera vraisemblablement aussi longtemps que sa vie... En face de *The Children*, les personnages de Howells semblent étriés et primaires, *Indian Summer* paraît construit avec des artifices par trop évidents, et les rapports entre les personnages semblent des esquisses géométriques plutôt que des réalités humaines.

Reste à considérer le plus brillant triomphe du roman, l'élément qui lui vaut son titre, les enfants Wheeler. Judy l'aînée, jeune fille plutôt qu'enfant, a dû être la plus facile à peindre. On pardonne aisément l'étonnement de Martin et de Mrs Sellars devant cet étrange composé d'enfantin et de maternel. Ainsi que sa sœur Blanca elle a été fiancée à un chasseur d'hôtel. Elle appelle par leurs prénoms plusieurs des Américains les plus scandaleux d'Europe ; elle prévoit les flirts et les béguins de ses parents avec autant de perspicacité que si elle était grand'mère. Elle paraît étonnamment mûre à de certains moments, tandis que ses parents restent toujours des adolescents.

Néanmoins, dès qu'elle a affaire à quelque chose qui dépasse le petit nombre de faits qu'elle a appris pour protéger les intérêts des enfants, elle n'est pas seulement ignorante, elle n'est plus qu'une enfant. Judy est une anomalie, produit d'une société anormale, mais c'est une anomalie des plus vraisemblables. Les jumeaux Terry et Blanca ont moins de vitalité et de vraisemblance. Ils se comportent en gens mûrs et leur caractère si réservé, si posé, n'est pas

de leur âge. Bun et Beechy, les Italiens, sont très habilement opposés aux autres. Ils sont d'une vérité frappante : des enfants spontanés, malins, tendres et fiers. Zinnie, la fille de la vedette de cinéma, est une combinaison de violence et de calcul fort bien réussie et, chose bien significative, c'est elle la plus difficile, la plus anarchique du groupe. Chipstone n'est qu'un bébé. Il aurait été presque impossible de différencier sept enfants de même parenté. En choisissant trois enfants qui ne sont pas tout à fait des Wheeler, Mrs Wharton s'est facilité la tâche d'individualisation. En faisant de Chipstone un bébé et de Judy une jeune fille et un capitaine, elle l'a de même rendue plus aisée. C'est avec les enfants qui ne sont que les enfants Wheeler, avec Terry et Blanca, qu'elle a échoué.

CHAPITRE VIII

LES ROMANS HISTORIQUES

Les pays qui répondent le mieux à la conception du roman historique chez Mrs Wharton sont l'Italie et l'État de New-York. Dans *The Valley of Decision*, *A Venetian Night's Entertainment* (de *The Descent of Man and Other Stories*) *The Hermit and the Wild Woman* et *The Duchess at Prayer* (de *Crucial Instances*) elle fait revivre l'Italie. Dans *The Age of Innocence* et les quatre nouvelles de la série *Old New-York*, c'est de l'état de New-York qu'il s'agit. Nous ne nous occuperons ici que des deux romans, *The Age of Innocence*, et *The Valley of Decision*, qui mettent le mieux en valeur la puissance évocatrice de Mrs Wharton.

The Valley of Decision est un roman historique dans le sens le plus général du mot. Si le cadre et les personnages principaux sont purement imaginaires, l'action est basée sur un certain nombre de faits authentiques et d'une indiscutable importance historique. On peut se demander comment il se fait que *The Age of Innocence*, qui a trait au New-York de la jeunesse de Mrs Wharton, soit classé à part de *The House of Mirth* et *The Custom of Country*, qui, eux, évoquent le New-York de son âge mûr. Il faut bien reconnaître que les personnages de *The Age of Innocence* sont purement fictifs, que les événements sont purement imaginaires, et qu'ils n'ont aucune place ni aucune portée dans l'histoire du pays. En effet, *The Age of Innocence* est peut-être moins l'œuvre d'un historien que celle d'un amateur d'antiquités, soucieux de faire revivre les aspects curieux

et désuets des personnages, des mœurs et des situations de jadis. Mais si le roman ne traite d'aucun mouvement significatif, s'il ne s'occupe que de la lente disparition d'une classe et d'un type d'Américain, il crée du moins une atmosphère puissante, qui arrache le lecteur à la vie présente et le plonge brusquement et totalement dans le passé.

I. — THE VALLEY OF DECISION

The Valley of Decision (1902) est donc un roman historique. Par sa structure, son style, sa peinture des caractères, il est aussi différent du reste de l'œuvre de Mrs Wharton (même dans ses peintures du vieux New-York) qu'*Henry Esmond* est éloigné du cynisme sentimental de Thackeray, ou *The Cloister and the Hearth* de l'âpre réalisme des autres œuvres de Reade. On a longtemps rapproché *The Valley of Decision* de *Romola*, et cela, vraisemblablement parce que ce sont deux œuvres de femme, traitant un sujet historique italien d'une façon un peu philosophique. Mais le vrai rapprochement qu'il y aurait lieu de faire, tant au point de vue structure qu'au point de vue traitement, serait avec Reade. Les caractères restent flous dans *The Valley of Decision* autant que dans *The Cloister and the Hearth*, ils n'atteignent jamais à tout ce qu'il y a de profondément humain dans Beatrice ou Esmond, qui nous émeuvent comme s'ils étaient nos propres compagnons d'infortune, et qui sont en effet les compagnons de tous les amoureux. Odo, le héros de Mrs Wharton, comme le Gérard de Reade, n'est qu'une ombre charmante et parfois presque pathétique, se mouvant confusément dans un monde d'ombres qui n'éveillent en nous que le reflet de l'ombre d'une émotion. Dans *The Valley of Decision*, tout comme dans *The Cloister and the Hearth*, l'auteur veut nous intéresser à la vue d'ensemble d'une époque fastueuse et changeante, à la lutte des multitudes et des multitudes dans la *valley of decision*.

Le roman se déroule dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, époque où la vie italienne, dans tout le faste que produit la longue conjonction de la richesse et de l'art, cachait mal le jeu des grandes forces de la pensée bourgeoise, et les souffrances d'un peuple trop longtemps opprimé. Mrs Wharton nous donne un tableau extraordinairement précis et vivant de la vie aristocratique à une époque qui inspira *Il Giorno*, le fameux poème satirique de Giuseppe Parini. Les grandes caractéristiques de cette époque ont été âprement décrites par Carducci et Guido Mazzoni. Celui-ci écrit :

« Qu'est-ce qu'ils faisaient ? Est-ce qu'ils étudiaient ? Est-ce qu'ils travaillaient ? Non. Ajoutaient-ils aux richesses dont ils héritaient, faute de pouvoir faire mieux ? Ils les gaspillaient. Mais que faisaient-ils donc ? Peut-être jouissaient-ils ardemment et passionnément de tous les plaisirs que l'argent peut fournir, se ruant d'orgie en orgie, puis brisant le verre vide ? Non, ce serait leur faire trop d'honneur que de les considérer comme des disciples de Sardanapale. Ces Lombards aristocrates n'étaient que les derniers rejetons d'une race au sang appauvri, incapables de passions vicieuses comme d'actions héroïques, des médiocres, en tout ; veules, en un mot, au delà de toute excuse¹. »

Tel est précisément l'ancien régime, tel que Mrs Wharton nous le présente dans *The Valley of Decision*. Par la futilité et par le vide de son existence il ressemble à l'ancienne aristocratie new-yorkaise. La connaissance approfondie de cette société, que Mrs Wharton a pu saisir sur le vif, l'a grandement aidée dans sa compréhension de la vie italienne.

Le roman se passe dans le minuscule duché de Pianura, lequel ne figure pas sur la carte, mais qui est supposé se trouver dans la Lombardie occidentale, contre la frontière piémontaise, à quelques kilomètres de Vercelli. Quelques

1. *Vita italiana nel settecento*, Milano, Treves, 1896, pp. 287-288.

années après la publication de *The Valley of Decision*, dans une critique de *The Fool Errant*, de Maurice Hewlett, qu'elle condamne comme une fausse peinture de l'Italie au XVIII^e siècle, Mrs Wharton donne une liste des livres qui auraient pu empêcher l'auteur de tomber dans l'erreur.

« Que le lecteur, pour apprécier cette critique, ouvre n'importe quelle page des mémoires charmants où la vie italienne de cette époque a été si diversement peinte. Qu'il fouille chez l'aimable Goldoni, le piquant de Brosses, l'égrillard Carlo Gozzi, l'inqualifiable Casanova, pour y rechercher la trace de la violence et de l'intensité des sentiments primitifs. Qu'il suive, s'il le peut, le tracé décousu des aventures amoureuses vénitiennes dans les mémoires introuvables¹ de Lorenzo da Ponte, qu'il étudie la vie domestique du temps dans les remarquables *Confessioni* de Nievo, qu'il observe le XVIII^e siècle perché sur ses échasses dans les pages pompeuses d'Alfieri : l'impression d'ensemble est celle d'une époque brillante, élégante et facile plutôt que sombre ou violente². »

Une telle énumération montre bien quelle bibliographie Mrs Wharton avait établie pour son roman³ et il serait facile de montrer les rapports entre *The Valley of Decision* et chacun des volumes cités. Alfieri est lui-même l'un des personnages du roman, et les chapitres de début, qui se passent à Turin, contiennent bien des réminiscences de son œuvre. Le rôle joué par la troupe des acteurs ambulants doit beaucoup à Goldoni. Le naturel et la vérité avec lesquels nous est présenté le ménage bourgeois du professeur Vivaldi, a dû s'inspirer des *Confessioni* d'Ippolito Nievo. Les chapitres si vivants de Venise ont admirablement saisi le ton de Lorenzo da Ponte.

1. En français dans le texte.

2. *The Bookman* (American), t. XXII, p. 66 : voir le jugement porté sur *The Valley of Decision* par Vernon Lee dans *Studies in Eighteenth Century Italy* (Londres 1907), p. xvii.

3. Voir également, *A Backward Glance*, p. 128.

Le roman nous entraîne du formalisme et de la piété austère du Piémont, au laisser aller et à l'indifférence religieuse du duché de Pianura, puis à la facile superstition de Naples, au vide magnifique de Rome, à la débauche de Venise au temps du Carnaval. Nul auparavant n'avait su aussi bien noter l'étrange diversité de la vie italienne à une époque où une journée de voyage vous amenait vers de nouvelles cérémonies religieuses, de nouvelles coutumes, de nouveaux raffinements de la superstition, de nouvelles façons de mener et de rompre une intrigue amoureuse, bref, à tout un nouveau *tempo*, en un pays qui ne connaissait jamais le répit d'un acte plus sérieux que le marmottement d'une prière ou le chuchotement d'un sonnet ou d'un libelle. Le roman ouvre une étrange perspective non seulement sur la variété extérieure de la vie aristocratique en Italie, mais sur le vide du fond d'existences dont tout le raffinement n'est qu'un vernis de surface. Mrs Wharton, tout comme Giuseppe Parini, regrette parfois qu'une civilisation, si parfaite dans ses propres limites, ne soit en réalité qu'une colonie de parasites. Elle paraît éprouver les mêmes sentiments qu'exprima Browning dans *A Toccata of Galuppi's* (dont elle cite quelques vers dans la partie vénitienne de *The Glimpses of the Moon*) :

« Then, they left you for their pleasure : till in due time, one by one,
Some with lives that came to nothing, some with deeds as well undone,
Death stepped tacitly and took them where they never see the sun...

« Yes, you, like a ghostly cricket, creaking where a house was burned :
Dust and ashes, dead and done with, Venice spent what Venice earned,
The soul, doubtless, is immortal-where a soul can be discerned...

« As for Venice and her people, merely born to bloom and drop,
Here on earth they bore their fruitage, mirth and folly were the crop :
What of soul was left, I wonder, when the kissing had to stop ? »

Lorsque les baisers durent cesser, les aristocrates italiens de Mrs Wharton se mirent à voler leurs paysans pour donner de vastes terres aux fondations ecclésiastiques, et

faire dire des messes afin de se protéger contre les menaces d'un au-delà qui n'avait jamais été pour eux qu'un *peut-être*. En dépit de son titre et de son épigraphe, tirés l'un et l'autre des Écritures, l'esprit du roman n'est ni protestant, ni anglo-saxon. Mais, même lorsque nous ne pouvons qu'admirer le faste et la splendeur du palais et du train de vie du procureur Brà, par exemple, nous sentons confusément le mépris de Mrs Wharton pour une beauté sans âme et une splendeur de surface. Et elle écrit au sujet de son héros Odo :

« Personne ne fut plus sensible que lui aux attraites d'une vie luxueuse, aux charmes des manières, aux rejets tacites de tout ce qui était laid ou attristant ; mais il lui semblait que le raffinement des manières ne pouvait être en quelque sorte que l'épanouissement du raffinement des sentiments et que, lorsque ces charmes extérieurs ornaient une société vide et sans consistance, elles étaient alors aussi déplacées qu'un manteau de pourpre sur les épaules d'un clown¹. »

Voilà, ramassé en une seule phrase, le jugement de Mrs Wharton sur toutes les aristocraties décadentes, qu'elles habitent les vieux hôtels du Faubourg Saint-Germain ou les lourdes demeures hollandaises du bas Manhattan, un Turin pudibond ou une lascive Venise.

Il serait presque impossible de faire revivre les paysans italiens de cette époque. Ils étaient condamnés à l'oppression depuis des siècles ; et leur insensibilité les ravalait au niveau des bêtes qu'ils opprimaient à leur tour. Dans *The Fool Errant*, M. Hewlett choisit comme héroïne une jeune paysane toscane ; mais elle n'arrive guère à passer pour vraiment paysanne aux yeux du lecteur, et il semble bien que M. Hewlett lui-même se soit fort peu soucié de donner une apparence de vraisemblance aux personnages et aux événements. Il visait surtout à atteindre ce *willing suspension of disbelief* dont parle Coleridge. Dans *The Valley*

1. *The Valley of Decision*, p. 150. Toutes les références sont à l'édition américaine en un volume.

of *Decision*, les paysans ne jouent qu'un rôle très restreint, et les chapitres où ils paraissent ne sont ni très vivants, ni très importants.

Mrs Wharton excelle, au contraire, dans la peinture de la classe moyenne et notamment dans l'élément réformateur de cette classe. Dans son étude des philosophes de Turin et de Naples elle aborde l'histoire des idées plus directement qu'ailleurs. L'exposition des idées françaises et anglaises qui commençaient à pénétrer la péninsule, ainsi que celle des systèmes racistes élaborés par l'abbé Galiani et Filangieri, est faite avec une lucidité et une science rares. Les philosophes napolitains n'influent pas directement sur le récit : ils n'ont de valeur que par l'enrichissement qu'ils apportent au vaste panorama de la civilisation italienne. Le cercle intellectuel de Turin nous est présenté d'une façon plus intime et plus vivante : la fille de l'un de ces membres, — personnage fictif comme son père — est précisément l'héroïne du roman.

Si vivants que soient le sujet et le décor du roman, les éléments qui les composent ne méritent pas une analyse serrée. Le héros, Odo Valsecca, qui deviendra Duc de Pianura, est un rêveur, disciple de Jean-Jacques bien plus qu'homme d'action. Et le contenu de cette intelligence, la lente formation de ce caractère, son effondrement presque instantané, tout cela ne nous émeut pas suffisamment pour nous intéresser à ses aventures heureuses ou malheureuses. Tout son enthousiasme pour la raison et la nature, la liberté politique et religieuse, la justice sociale, et l'activité morale ne peut l'arracher à cette « léthargie fatale qui guettait sa race ¹ ». Il est prisonnier de sa classe et de sa position tout comme Newland Archer dans *The Age of Innocence*. Un tel personnage est un excellent interprète du caractère d'autrui, mais il ne saurait occuper le centre d'un récit. C'est donc sur la pureté et la ferveur idéaliste

1. *Ibid.*, p. 642.

de Fulvia Vivaldi que se concentre tout l'intérêt dramatique du roman. Il est rare de rencontrer un aussi charmant docteur en philosophie ! Une héroïne douée d'une vie intellectuelle aussi intense et d'une vie sentimentale aussi froide risquerait, faute de complexité suffisante, de n'être que la froide incarnation d'une cause et d'un idéal. Mrs Wharton a su parer à ce danger en s'attardant à plusieurs reprises sur les traits, les habits, les gestes, les excentricités de langue de la jeune femme, et en lui faisant traverser des événements très prenants en eux-mêmes.

Le style et l'esprit du livre méritent d'être notés. Le roman historique est parfois un effort de représentation intégrale du passé, et parfois un effort d'interprétation à l'aide des connaissances plus étendues du présent. Plus rare et plus difficile est la superposition du présent sur le passé comme dans *Esmond*, telle que M. Saintsbury le décrit dans son étude de cet incomparable roman :

« Il est merveilleux qu'un homme ait la faculté de reproduire la vie contemporaine ou universelle — qu'il ait la faculté de reproduire la vie du passé est plus merveilleux encore, mais qu'il fasse ainsi revivre le passé en conservant le présent, qu'il fournisse à la fois théâtre et troupe, auditeurs et représentation, cela, c'est de la magie ¹. »

J'ai dit qu'*Esmond* était une œuvre incomparable. Il ne saurait donc être question de lui comparer *The Valley of Decision*. Cependant Mrs Wharton visa le même but, mais avec moins de succès. Elle a employé, ici, un style tout différent de celui des premières nouvelles et de *The House of Mirth*. Dans *The Valley of Decision* sa prose est coulante, simple, presque sans couleur, avec un peu du charme de celle de Goldsmith et de Hume, et parfaitement choisie pour mettre en valeur « la vivacité, l'élégance, la bonne humeur » qui lui semblaient être les qualités distinctives de l'époque qu'elle voulait faire renaître. On trouve néanmoins,

1. *A Consideration of Thackeray*, p. 200.

comme dans *Esmond* beaucoup de traits de sentiment et de caractère qui sont du XIX^e siècle et l'impression générale est bien d'une superposition d'un siècle sur l'autre.

II. — THE AGE OF INNOCENCE

The Age of Innocence (1920) est une œuvre de bien moins d'importance que *The Valley of Decision*. Ce livre est moins important matériellement déjà puisqu'il est moins long de moitié que le roman que nous venons d'étudier. Il lui manque l'ampleur d'ensemble, la profondeur intellectuelle, le dessin soigné de *The Valley of Decision*. Le style n'a plus aucun rapport avec l'époque que l'œuvre fait revivre. Dans *The Age of Innocence* Mrs Wharton a succombé à l'attrait de l'archéologie et elle s'étend souvent sur des considérations plus utiles à l'histoire qu'au roman. Dans *Hudson River Bracketed*, tandis que le héros écrit son roman *Instead*, — dans lequel il évoque un vieux manoir sur le Hudson, vers le milieu du siècle dernier, — Halo lui apprend que les vieilles filles de cette époque avaient toujours un mouchoir à la main, et elle insiste sur l'importance de ce détail. Il y a trop de détails de ce genre dans *The Age of Innocence*. Le reproche que fait Leslie Stephen à *The Marble Faun* peut s'appliquer ici :

« Est-ce que nous nous soucions de savoir si les Romains avaient le pain *in acetous fermentation*? Alors que la noble et violente jeune fille est sur le point de rencontrer son bourreau qui la provoquera jusqu'à la pousser au crime, pourquoi nous ennuyer avec des considérations sur la fabrication du pain à Rome? Elles sont parfaitement déplacées, et nous avons que Hawthorne ne se serait jamais permis un tel détail dans la peinture d'un village de la Nouvelle Angleterre¹. »

Mrs Wharton sut éviter de telles fautes dans sa des-

1. Leslie Stephen : *Hours in a Library*, t. I, p. 247.

cription de l'Italie du XVIII^e siècle ; mais elle ne sut pas résister au charme désuet des petites pratiques du New-York de sa jeunesse.

The Age of Innocence gagna le prix Pulitzer pour le roman, en 1921, bien que le jury — jury fort imposant puisqu'il comprenait Stuart Sherman, M. Hamlin Garland et le professeur Robert Morss Lovett, — préférât *Main Street*, le premier grand roman de Sinclair Lewis. Comme le fait prévoir son titre, et comme les règlements du prix Pulitzer l'exigent, *The Age of Innocence* est un roman de mœurs. C'est une peinture ironique et souvent satirique de l'aristocratie new-yorkaise vers 1870. Ce petit monde fermé, avec ses « subtiles inductions et ses pâles raffinements », avec son *invincible innocence* était le monde le plus étroit qui ait jamais existé dans la société américaine depuis la Nouvelle Angleterre des Mather¹. Pour bien comprendre à quel point ce monde était petit et fermé, on n'a qu'à étudier d'une part le portrait de Larry Lefferts qui fait autorité au point de vue manières, et de l'autre celui de Sillerton Jackson qui, lui, est l'arbitre incontesté dans les questions de famille :

« Non seulement il était vraisemblable qu'il eût passé plus de temps qu'aucun autre dans cette étude complexe et captivante, mais il y avait un sens inné et particulier du « bon goût » chez cet homme qui savait porter avec tant d'aisance des vêtements impeccables et tirer parti de sa grande taille avec tant de grâce nonchalante. Pour en être convaincu on n'avait qu'à voir le modelage fuyant de son front chauve, le pli de sa magnifique moustache blonde, les longs escarpins vernis qui terminaient sa mince et élégante personne. Un de ses jeunes admirateurs avait dit : « Si quelqu'un peut décider quand on peut mettre ou non la cravate noire avec l'habit, c'est Larry Lefferts ». De même, sur l'alternative des escarpins ou des sou-

1. *The Age of Innocence*, p. 14, 144.

liers *Oxford*, son autorité n'avait jamais été discutée¹. »

A côté de lui, il convient de placer ce vénérable benêt, Sillerton Jackson :

« Il connaissait toutes les ramifications des cousinages de New-York et pouvait non seulement élucider les parentés compliquées des Mingott (par les Thorley) avec les Dallas de la Caroline du Sud, et celles des Thorley de Philadelphie — branche aînée — avec les Chivers d'Albany (ne confondre en aucun cas avec les Chivers d'University Place), mais il pouvait aussi énumérer les caractéristiques de chaque famille comme, par exemple, la fabuleuse avarice de la branche cadette des Lefferts — ceux de Long Island — ou bien la propension des Rushworth à faire des mariages insensés, ou encore la folie périodique de chaque seconde génération chez les Chivers d'Albany avec lesquels leurs cousins de New-York avaient toujours refusé de s'entr'allier². »

Tels sont les soucis des piliers et des prophètes du temps de l'innocence. Pour résister victorieusement à la pression de cette société il fallait une volonté de fer. La vieille Mrs Manson Mingott résista. Mais elle ne se révolta que sur des points relativement insignifiants, et fit bâtir sa demeure loin du quartier mondain, choisissant par défi la brique crème au lieu du *brownstone* réglementaire. Julius Beaufort résista même au point d'entretenir, presque ouvertement, une ravissante maîtresse ; on ferma les yeux car il avait la première et la plus belle salle de bal de New-York. Mais, en fin de compte, il dut s'avouer vaincu dans ses efforts pour appliquer aux affaires une morale plus relâchée que celle de ses contemporains.

The Age of Innocence est un roman de caractère, aussi bien qu'un roman de mœurs. C'est l'histoire de Newland Archer, un être :

wandering between two worlds

1. *Au temps de l'Innocence*, p. 6; *The Age of Innocence*, p. 6.

2. *Ibid.*, pp. 6-7; *ibid.*, pp. 7-8.

le monde mourant des conventionnalistes de la société new-yorkaise et le monde éternel de la vie et des conceptions intellectuelles dans lequel un aristocrate n'était pas alors admis. Le monde mourant est incarné dans la femme qu'épouse Newland Archer, une déesse grecque, belle et glaciale créature au physique, une intelligence froide et conventionnelle au moral. Newport l'été, la Floride l'hiver et New-York entre les deux saisons — voilà comment elle conçoit une existence bien remplie. Ses soucis ne dépassent guère le nombre de sommeliers à engager, si l'on veut servir du *Roman Punch* au dîner. Le monde éternel, celui de la vie intellectuelle et de la culture, le monde d'Europe, est incarné dans la femme qu'aime Archer. New-Yorkaise de naissance, mais Européenne de culture et de mariage, Ellen Olenska est la femme répudiée d'un prince polonais dégénéré dont elle n'a pas pu divorcer. Ellen Olenska a trouvé en Europe le secret d'une vie si intense, si intellectuelle et si ouverte qu'elle supporte mal le puritanisme et la simplicité hypocrites de New-York. Dès qu'Archer comprend toute l'importance du problème devant lequel il se trouve, il se rend immédiatement compte que le bonheur sera toujours irréalisable pour lui ; ni l'une, ni l'autre de ces femmes, ni l'un, ni l'autre de ces mondes ne peuvent contenir la dualité de son être. Il n'est pas de la rude étoffe d'une Mrs Mingott ou d'un Julius Beaufort, capables d'imposer leur propre volonté au monde de New-York.

Le roman a, sans compter l'épilogue, une durée de deux ans. Au début Archer nous apparaît comme l'humble adorateur de l'étiquette et des alliances, comme le fiancé admirablement assorti à May Welland. Trois mois s'écoulent avant son mariage au cours desquels son esprit s'épanouit au contact intime de l'intelligence sceptique et brûlante d'Ellen qui vient juste de rentrer d'Europe, et se heurte aux barreaux de la cage étroite du monde New-Yorkais. Newland Archer se résigne à son mariage avec May Welland

et abandonne Ellen. Mais il ne peut arrêter le lent et continu développement de son intelligence et de sa personnalité. Chaque étape, qui l'éloigne de sa femme, le rapproche d'Ellen. Les conventions devant lesquelles il s'inclinait jadis lui paraissent bien mesquines aujourd'hui, de la hauteur à laquelle il a atteint, et ce qu'il blâmait ou méprisait lui apparaît maintenant comme la seule réalité. L'évolution qu'il subit durant les dix-huit premiers mois de son mariage est résumée dans cet émouvant passage :

« Le jeune homme avait érigé dans son cœur comme un sanctuaire où elle [Ellen] vivait, et, peu à peu, ce sanctuaire était devenu le seul théâtre de sa vie réelle. Là, abou-tissaient ses lectures, les idées et les sentiments dont il se nourrissait, ses jugements et ses visions. Hors de là, sa vie ordinaire lui semblait de plus en plus insubstantielle. Il se heurtait contre des préjugés et des points de vue traditionnels, comme un homme absorbé se heurte contre le mobilier de sa chambre. Il était absent. Il s'étonnait parfois que les personnes qui l'entouraient pussent s'imaginer qu'il fût encore là ¹. »

Le roman s'achève sur une réunion à l'issue de laquelle les conventionnalistes obligent Archer à rester avec la femme de leur race et cette scène nous rappelle l'élévation tragique et la *Racinian gracility* de *The Reef*.

The Age of Innocence contient l'un des deux essais d'épilogue que tenta Mrs Wharton. Or cet épilogue n'est nullement négligé comme certains de Dickens ou de Hardy. Il souligne la portée du roman. Trente ans après, Newland Archer, dont la femme est morte depuis très longtemps, réapparaît devant nous. Il n'est pas devenu conformiste. Il a su résister à l'atmosphère destructive de son milieu. Sa brève amitié avec l'intelligence libérale, pénétrante et vivante d'Ellen Olenska, lui a apporté bien plus qu'une longue liaison. Elle l'a préparé à se libérer des entraves de

1: *Ibid.*, p. 211; *ibid.*, p. 265.

son monde dont les dieux jumeaux furent Respectabilité et Distraction, afin de suivre dans la mêlée des réformes politiques son « grand homme ¹ », Théodore Roosevelt. Certes, s'il eût vécu dans l'intimité quotidienne d'Ellen Olenska, sa vie eût été plus riche et plus belle. « Il savait bien que quelque chose lui avait manqué : le couronnement de sa vie ². » Éloigné d'elle, obligé de se fier entièrement à son propre esprit faible et chancelant, il était néanmoins arrivé à une idée libérale de la vie, à une maturité indéniable. L'émotion qui pénètre les dernières pages où Archer refuse de retrouver Ellen est singulièrement vraie et sûre. La rechercher serait déprécier la vie publique restreinte, mais très réelle, que par suite de son influence il avait pu vivre pour se dédommager du grand vide de sa vie privée.

C'est une fin dont la subtilité aurait ravi Henry James.

1. *The Age of Innocence*, p. 348.

2. *Ibid.*, p. 350.

CHAPITRE IX

RAPPORTS ENTRE L'ŒUVRE DE MRS WHARTON ET CELLE D'AUTRES ROMANCIERS

I. — ROMANCIERS AMÉRICAINS

Mrs Wharton a une dette immense envers Henry James « le seul romancier, ou peu s'en faut, qui ait formulé ses idées sur l'art ¹ ». C'est à sa théorie et à sa pratique de l'art du roman qu'elle doit les éléments les plus subtils et les plus vrais de sa méthode. Plusieurs de ses ouvrages, d'ailleurs, ne seraient pas exactement ce qu'ils sont, s'il n'existait d'autres œuvres qui leur ressemblent étrangement et qui sont d'Henry James. Dans *Twilight Sleep*, la présentation du récit, les trois angles de vision différents à l'aide de trois personnages qui appartiennent à la même famille et demeurent dans la même maison, ne sont que des répétitions de *Washington Square* où les trois personnages interprètes sont aussi parents et demeurent ensemble. La peinture du faubourg Saint-Germain dans *Madame de Treymes* doit autant à *The American* et à *Madame de Mauves* qu'à l'observation directe de l'auteur ². La façon dont le problème psychologique et moral se présente à Kate Clephane dans *The Mother's Recompense* rappelle au lecteur attentif les complexités sinueuses de *The Golden Bowl*. Du commencement à la fin, *The Reef* est un roman à la manière d'Henry James. On ne peut admettre qu'il

¹ 1. *The Writing of Fiction*, p. 44.

² 2. Beach : *The Twentieth Century Novel*, p. 295.

eût eu ses qualités distinctives si Henry James n'avait auparavant développé sa « dernière manière ». J'y ai relevé trente-sept passages qui, séparés de leur contexte, passeraient facilement pour des extraits des trois derniers romans d'Henry James ¹. Je n'en citerai qu'un :

« The essential cheapness of the whole affair — as far as his share in it was concerned — came home to him with humiliating distinctness. He would have liked to be able to feel that, at the time at least, he had staked something more on it, and had somehow, in the sequel, had a more palpable loss to show. But the plain fact was that he hadn't spent a penny on it ; which was no doubt the reason of the prodigious score it had since been rolling up. At any rate, beat about the case as he would, it was clear that he owed it to Anna — and incidentally to his own peace of mind — to find some way of securing Sophy Viner's future without leaving her installed at Givré when he and his wife should depart for their new post ². »

Par le vocabulaire, les images, le tour des phrases, le mouvement général, ce passage est en tout point conforme à la prose qu'écrivait Henry James dans sa dernière période. On pourrait dire la même chose de l'ensemble de ce roman si l'on n'y trouvait une énergie et une concision totalement absentes des œuvres caractéristiques de James. L'heure n'est pas encore venue d'un rapprochement détaillé entre Mrs Wharton et Henry James. Pour établir exactement ce qu'elle lui doit, il faudrait avoir les lettres qu'elle lui écrivit durant les quatorze dernières années qui précédèrent la mort de James.

Elle n'a subi aucune autre influence aussi puissamment que celle de James. Il n'y a même guère d'autre écrivain américain qui l'ait influencée d'une façon marquée. Elle a de l'estime pour Hawthorne, Melville, Poe, mais on ne retrouve rien d'eux, ni dans la forme, ni dans la manière,

1. *The Reef*, surtout pp. 40, 146, 171, 202, 262.

2. *Ibid.*, p. 168.

Elle ne fait que de rares allusions à Howells qui est trop sentimental, trop prudent, trop alourdi, pour plaire à une intelligence aussi vive et aussi difficile que la sienne. Elle a parlé de M. Sinclair Lewis avec une chaleur qui étonne¹ et l'on trouve dans les premiers chapitres de *Hudson River Bracketed* des pages qui auraient pu appartenir à *Babbitt* ou à *Main Street*.² Rappelons que *Babbitt* fut dédié à Mrs Wharton; et M. Russell Blankenship nous rappelle que « lorsque les critiques protestèrent contre l'attribution du Prix Nobel, Lewis déclara qu'il n'accordait pas la moindre attention à ses détracteurs, mais qu'il serait navré si Mrs Wharton s'opposait au décernement³ ». Ses rapports avec Mrs Wharton sont essentiellement ceux d'élève à maître. Et, dans *Dodsworth*, l'allusion à Mrs Wharton fait preuve de reconnaissance et de discernement⁴.

Les rapports qui existent entre les romans de Mrs Wharton et ceux de Mrs Ellen Glasgow viennent d'être clairement exposés par Miss Emily Clark, amie de Mrs Glasgow, en une page qui serait admirable si elle ne faisait preuve d'un parti pris par trop évident :

« La classe à laquelle appartient Mrs Glasgow et qui lui fournit sa matière habituelle n'a jamais eu de possibilités de s'exprimer, et en Virginie moins qu'ailleurs. Puisque Ellen est sa seule interprète dans le Sud, comme Mrs Wharton est la seule interprète de ce malheureux groupe de New-York, il serait dommage qu'elle abandonne cette tribu muette et cela d'autant plus qu'à l'encontre de Mrs Wharton, elle en peint les membres avec sympathie, bien qu'avec une pointe d'ironie. Il y a, à ce point de vue, une grande différence entre Ellen Glasgow et Mrs Wharton, toutes deux si semblables à d'autres points de vue. Elles sont, l'une

1. Voir surtout *The Great American Novel*, dans *Yale Review* (New Series), t. XVI, p. 150 sq.

2. *Hudson River Bracketed*, chap. 1 et chap. 11 (pp. 14-18).

3. *American Literature*, p. 503.

4. *Dodsworth*, p. 151.

et l'autre, — dans le vieux sens authentique de l'expression et non seulement dans sa moderne interprétation intellectuelle et synthétique — des femmes distinguées. Toutes deux sont nées dans l'aristocratie de leur État, toutes deux sont femmes du monde et toutes deux à l'aise dans les salons où évoluent leurs personnages, toutes deux sont passées maîtresse dans l'urbanité ironique de leurs méthodes littéraires. Cependant Mrs Wharton juge ces pantins avec plus de dureté qu'aucun autre auteur contemporain, sauf peut-être l'auteur de *Serena Blandish*, alors que l'émotion la plus profonde d'Ellen Glasgow, plus puissante même que l'amour ou la haine, est la pitié¹. »

Il n'y a pas lieu d'étudier ici ce reproche de dureté incurable que l'on fait si souvent à Mrs Wharton. La comparaison demeure insuffisante non seulement à cause d'une tendance marquée à faire pencher la balance en faveur de Mrs Glasgow, mais aussi par manque d'un rapprochement entre les techniques des deux auteurs en question. Mrs Glasgow a employé avec un succès éclatant, notamment dans *Barren Ground*, *They Stooped to Folly* et *The Sheltered Life* la méthode de narration indirecte à de multiples points de vue. L'effet ironique et touchant de *The Sheltered Life* provient en grande partie de ce que l'histoire nous est racontée à travers les points de vue d'une fillette et d'un homme âgé. L'amour et la haine des hommes et des femmes paraissent aussi futiles que des passions de singe, lorsqu'elles sont reflétées par des esprits qui n'ont jamais connu l'étroite prison des obligations sociales ni l'enchevêtrement des relations humaines, ou qui ont échappé à l'un et l'autre. Une lettre de Stuart Sherman à Mrs Glasgow nous prouve que cette dernière a lu *The Mother's Recompense*².

Si l'on compare ces deux romans, on voit tout de suite la

1. *Innocence Abroad*, pp. 62-63.

2. *Life And Letters of Stuart Sherman* (éd. Zeitlin et Woodbridge), p. 693.

similitude de la méthode chez les deux romancières ; même conception des méfaits de l'amour, même attitude ironique en face de la vie, même étude des groupes sociaux, et même sentiment de l'abîme qui sépare les âmes les plus étroitement liées. Le style si délicat de Mrs Glasgow rappelle celui de la seconde et meilleure période de Mrs Wharton, plus que celui d'aucun autre écrivain des États-Unis.

Il ne saurait être question d'étudier l'influence de Mrs Wharton sur les romanciers de la nouvelle génération américaine ; elle n'en a guère. Du fait qu'elle appartient encore à la transition du xix^e siècle et qu'elle est restée étrangère à tout ce qui est nouveau au point de vue du fond et méfiante de tout ce qui est nouveau au point de vue de la forme, il est peu vraisemblable qu'elle puisse exercer un certain attrait sur la génération actuelle ¹.

Bien que Mrs Wharton ne mentionne que rarement ² le nom de Washington Irving, et cela d'une façon indirecte et peu significative, il paraît inconcevable qu'une jeune fille ayant quelques goûts littéraires, vivant dans le New-York de 1862-1885, n'ait pas beaucoup entendu parler de celui qui a été le plus grand romancier mondain, et l'aristocrate le plus en vue de son époque. Elle nous dit que, dès son enfance, elle s'amusait à lire l'*Alhambra*, qu'elle « tenait d'ordinaire sens dessus dessous ³ ». Plus tard elle a certainement dû le lire d'une façon moins originale. Irving est né d'une famille aristocrate. Ses qualités d'homme de lettres, de diplomate et d'historien furent pleinement reconnues de son vivant, aussi reçut-il l'offre d'un portefeuille fédéral. Célibataire mondain et lancé, incorrigible coureur de femmes, esprit satirique et vigoureux, il n'était pas de ceux dont le souvenir et la réputation meurent en un jour. Quelques éléments de l'œuvre de Mrs Wharton qui ne

1. Voir conclusion, p. 313-318.

2. *The Age of Innocence*, p. 100; *Hudson River Bracketed*, p. 13; *The Gods Arrive*, p. 38; *Atlantic Monthly*, t. CLI, p. 389; *A Backward Glance*, p. 34.

3. *A Backward Glance*, loc. cit.

se rattachent pas à Henry James : — l'humeur bouillonnante, la satire raffinée, le goût intense de la couleur locale (comme dans *the Age of Innocence*) se rapportent à Washington Irving. On peut dire, sans trop insister sur ce rapprochement, que Mrs Wharton est plus encore New-Yorkaise qu'Américaine ; qu'elle est essentiellement de souche new-yorkaise ; et qu'être de souche new-yorkaise pour une femme de lettres implique une descendance directe de Washington Irving ¹.

II. — ROMANCIERS ANGLAIS

Parmi les maîtres du roman anglais, ce sont Jane Austen, George Eliot et Thackeray que Mrs Wharton cite le plus souvent et dont ses œuvres se rapprochent le plus. On peut dire en somme que dès qu'elle commence à parler de

1. Lorsqu'on aura, après la publication de la correspondance de Mrs Wharton, réuni les matériaux nécessaires pour dresser un catalogue de ses lectures, il est fort probable que celui-ci ne fera que confirmer tout ce que l'on peut déduire de *The Age of Innocence*. Evoquant dans ce roman le New-York de son enfance et de sa jeunesse, Mrs Wharton, pour nous révéler les différents caractères, nous cite les lectures favorites de chacun d'eux. Mrs Archer, aristocrate âgée et peu cultivée, a néanmoins connu et admiré « Washington Irving, Fitz Greene Halleck et le poète de *The Culprit Fay* [Joseph Redman Drake] » (p. 100) ; elle aimait aussi à parler de *The Marble Faun* et « elle lisait les romans d'Ouida à cause de l'atmosphère italienne » (p. 31. Elle aimait ainsi que sa fille « les romans de la vie paysanne à cause de la peinture des paysages et des sentiments agréables bien qu'elles préférassent d'ordinaire les romans qui traitent des gens du monde dont les mobiles et les habitudes leur étaient plus accessibles ». Elles jugeaient sévèrement Dickens qui n'avait jamais peint un seul gentleman, et elles pensaient que Thackeray était moins à l'aise dans le grand monde que Bulwer, bien que celui-ci commençât déjà à dater (p. 31). « Il y avait, parsemés dans le salon » de la comtesse Olenska, qui venait de rentrer de Paris, des romans qui « avaient attiré l'attention d'Archer par des noms nouveaux tels que ceux de Paul Bourget, d'Huysmans et des frères Goncourt » (p. 102). Ces noms pouvaient en effet avoir attiré Archer par leur nouveauté : ni Bourget, ni Huysmans n'avaient encore publié de romans à cette époque ! Archer lui-même reçoit tantôt des livres anglais, tantôt des livres français. Parmi eux il faut noter : *Chastelard* de Swinburns, *The House of Life* de Rossetti, *Sonnets from the Portuguese*, *The Renaissance* de Pater, quelques œuvres de Vernon Lee (encore un cas de « connaissance occulte », comme dit le professeur Lovett) de J. A. Symonds et de P. G. Hamerton, ainsi que *Monsieur de Camors* d'Octave Feuillet et les *Contes drolatiques* (pp. 83, 8, 142, 68, 26, 83). La jeunesse d'Archer avait été « saturée de Ruskin » (p. 68).

l'art du roman, le nom de Jane Austen lui vient immédiatement sur les lèvres.

« On pourrait presque dire de ses récits », écrit Mrs Wharton « que le lecteur oublie ce qui arrive aux personnages pour ne se souvenir que de leurs faiblesses et de leurs bizarreries, du petit cercle de leurs affaires et de leurs plaisirs. Ce sont des portraits qui parlent et qui vous suivent des yeux, de cette façon mystérieusement vivante des bons portraits ; ce ne sont pas des personnages passionnés et tumultueux qui vous entraînent impétueusement dans les dédales de leurs passions à la manière des héros de Stendhal, de Thackeray, ou de Balzac. Non que les personnages de Jane Austen ne suivent pas la voie qui leur a été tracée, mais ils évoluent si lentement, avec si peu de bruit, dans la réalité de la vie que leur histoire est un spectacle aussi reposant que la suite des saisons. Un sentiment très net des limites et des possibilités de son talent a dû empêcher l'auteur, — consciemment ou non, — de lancer ces petites gens dans de grandioses aventures, et lui a fait conserver un calme décor permettant de façonner les portraits aussi lentement et imperceptiblement que le soleil mûrit les fruits. *Emma* est peut-être le meilleur exemple du roman anglais, dans lequel le caractère façonne les événements avec cette patiente tranquillité dont les fleuves rongent leurs rives ¹ »

Le monde de Jane Austen — ce monde qui sied à merveille à ses « possibilités » et ses « limitations », — est extrêmement petit ; celui de Mrs Wharton est très grand, plus vaste et plus profond, plus varié et plus intéressant que celui de toute autre romancière, à l'exception de George Sand. Ce n'est que dans les rares ouvrages où Mrs Wharton se limite au petit monde du vieux New-York, et particulièrement dans *The Age of Innocence* que l'on peut saisir des ressemblances évidentes avec Jane

1. *The Writing of Fiction*, pp. 128-129.

Austen. C'est surtout dans la peinture des personnages que l'on peut établir des rapprochements. Il ne s'agit pas des personnages principaux que Mrs Wharton tient à présenter *in the round*, alors que ceux de Jane Austen le sont *in the flat*. Mais les personnages épisodiques et secondaires se rapprochent plus de l'art de Jane Austen que de celui d'aucun autre auteur. Les statistiques sont toujours fastidieuses, et d'ailleurs, ne prouvent rien. Deux exemples illustreront mieux cette ressemblance. Le vieux Sillerton Jackson, qu'il soit à un dîner chez Mrs Archer, ou dans sa loge à l'Opéra est fait de la même étoffe que Mr Woodhouse avec ses douces manies ; la vieille Catherine Mingott, cassante et hautaine, n'est qu'une lady de Bourgh de parole plus libre, une lady, il faut le remarquer, jugée et comprise par une égale, et non méprisée et ridiculisée par une inférieure comme dans *Pride and Prejudice*. Mrs Wharton est plus avare de dialogue que Jane Austen ; elle hésite davantage à introduire un personnage superflu ; elle permet parfois à son ironie de se transformer en indignation ; elle fouette les personnages pour que leur évolution soit plus rapide. Elle sait, aussi bien que Jane Austen, saisir les petits détails caractéristiques et révélateurs ; et son oreille est toujours aux aguets contre tout ce qui peut être boursofflé ou emphatique. Enfin, comme Jane Austen — et cette ressemblance porte loin — elle s'est, avec les années, adoucie d'une façon remarquable.

Henry James reproche à Mrs Wharton sa vive admiration pour George Eliot ¹ — « née peut-être avec de plus riches dons qu'aucun autre des successeurs de Thackeray ² » — et ses ressemblances avec cette « bonne dame », comme il aimait l'appeler. Pour des yeux moins perspicaces que ceux de Henry James, il semble qu'un rapprochement doive se faire entre *The Valley of Decision* et *Romola*.

1. *Letters* (Ed. Lubbock), t. II, p. 284.

2. *The Writing of Fiction*, p. 63.

Mais il ne s'agit là que de ressemblances superficielles. Et même si elles étaient plus profondes, ce rapprochement n'aurait pas grande valeur, car *The Valley of Decision* est un élément à part dans l'œuvre de Mrs Wharton. « Ce n'est nullement un roman au sens où j'entends ce mot », écrit l'auteur¹. C'est dans la capacité (qu'elle posséda dès le début de sa carrière littéraire) de franchir les barrières de son sexe, que Mrs Wharton ressemble le plus à George Eliot. Lorsqu'elle raconte en employant la première personne, le narrateur est presque toujours un homme, rarement une femme, et elle réussit parfaitement à envisager les événements du point de vue masculin. Comme George Eliot, elle est à l'aise dans le monde masculin. Elle emmène ses personnages masculins au bureau d'Abner Spragg, à la bibliothèque de Newland Archer ou au studio de John Campton ; et elle reste aussi vivante, aussi à l'aise que dans un salon ou sous une tonnelle. La pierre d'achoppement pour Mrs Wharton, comme pour George Eliot, c'est la peinture des jeunes premiers qui n'ont d'autres ressources que le charme de leurs beaux yeux. George Eliot échoue avec Will Ladislaw et Stephen Guest, tout comme Mrs Wharton avec George Campton et Chris Fenno.

Mrs Wharton est bien supérieure à George Eliot au point de vue méthode, et cela particulièrement sur deux points de première importance. Elle s'est libérée des entraves de l'intrigue double : « ce besoin purement artificiel de l'intrigue double² ». « Dans tous les romans de Dickens, de George Eliot, de Trollope et de la plupart de leurs contemporains, cette ennuyeuse et ridicule convention persiste, arrêtant la marche de l'action et détournant l'attention du lecteur³. »

Mrs Wharton était une disciple trop avisée de Balzac, de Flaubert et de Tourgenev pour accepter facilement une

1. *A Backward Glance*, p. 205.

2. *The Writing of Fiction*, p. 81.

3. *Ibid*, loc. cit.

telle convention. Elle ne se permet aucune dualité d'intérêt, aucun parallélisme de développement. Elle reproche aussi à George Eliot sa tendance à « s'arrêter continuellement pour dénoncer et pour prêcher¹ ». Ce n'est pas la moralité elle-même, c'est la brutalité de la présentation qui offusque Mrs Wharton. Elle s'occupe elle-même des grands problèmes moraux avec une ténacité et une force de conviction que l'on ne saurait trop louer ; mais la moralité de ses romans vient de leur essence même, et n'est jamais extérieure au récit. C'est aux classes moyennes que George Eliot emprunte le sujet de ses meilleurs romans, et le ton de ses œuvres est nettement bourgeois. Bien que, dans l'ensemble, le sujet et le ton des œuvres de Mrs Wharton soient entièrement différents, elles ont cependant des théories communes : — un ordre social préétabli dont chaque individu fait partie, et dont il peut devenir le centre, une civilisation et une culture contre lesquelles l'individu héroïque doit s'élever, bien qu'il soit gravement blessé dans cette rébellion ; un ordre moral qui doit émaner de l'ordre social et de la civilisation et ne peut pas leur venir du dehors.

Dans la première partie des œuvres de Mrs Wharton, l'abondance des images, souvent grotesques, fait penser à George Eliot. Mrs Wharton a en effet souligné le plaisir que lui procurent les images de George Eliot dans un compte rendu d'une étude de George Eliot par Leslie Stephen. Mrs Wharton cite, entre autres, cette image avec admiration : « Mr Cadwallader... with that solid imperturbable ease and good humour which is infectious like *great grassy hills in the sunshine*² » comparaison aussi bizarre, aussi grotesque, aussi déconcertante que celle où Donne assimile les amants séparés à un compas. Il faut ajouter que les italiques sont de Mrs Wharton.

1. *Ibid.*, p. 64.

2. *The Bookman* (American), t. XV, p. 249.

Il est beaucoup plus difficile de définir le rapport entre Thackeray et Mrs Wharton, car la méthode et le point de vue de Thackeray sont tout à fait personnels. C'est un artiste auquel on ne peut emprunter des bribes. La particularité de Thackeray, la rare beauté de son art, vient de ce que dans ses romans, tout se montre à nous à travers le voile exquis de la rêverie et de la réminiscence. On entend la fuite du temps chez Thackeray comme en aucun autre romancier de langue anglaise, — comme on l'entend chez Tolstoï ou chez Proust, mais avec plus de subtilité et plus de tristesse que chez Tolstoï et avec plus de discrétion que chez Proust, qui est à ce point de vue son rival le plus sérieux. Le temps domine les romans de Thackeray aussi inexorablement que le hasard domine ceux de Hardy. Mrs Wharton n'a pas ce sens si puissant, si douloureux, du temps qui distingue Thackeray. Ses romans ne dépassent guère une durée de deux ou trois ans, et dans les rares cas où ils le font (*Ethan Frome*, ou la série qui commence par *Hudson River Bracketed*) on sent un effort, et l'on souffre d'un manque d'évolution continu, car les personnages se modifient par brusque mutation, et non suivant le rythme lent du développement vital. Mrs Wharton n'a pas su tirer de Thackeray la meilleure leçon qu'il pouvait lui donner.

Pour commencer on peut dire que Mrs Wharton a de commun avec Thackeray la matière : une société métropolitaine bruyante, composée d'aristocrates et de ploutocrates en proportions à peu près égales, et représentée comme foncièrement corrompue¹. Comme Thackeray, elle aborde le sujet plutôt en ironiste qu'en moraliste, trouvant cette société trop mesquine pour mériter beaucoup d'indignation. M. Lubbock a fait remarquer « à quel point le maniement du sujet chez Thackeray permet peu les grandes scènes dramatiques..., à quel point il semble les

1. C. Waldstein : *Social Ideals North American Review*, t. CLXXXII, p. 840.

négliger *a priori*, et les reculer jusqu'à la dernière limite ». Thackeray évite les crises dramatiques ou les laisse passer sans jamais insister sur leurs effets sur les événements, les personnages et l'évolution du roman. Mrs Wharton fait de même. Comme elle passe vite sur la scène où Ralph Marvell, dans le bosquet d'yeuses à Siennese, se rend compte de l'inanité de son existence avec Undine, ou sur la dernière réunion où Ellen Olenska et Newland Archer comprennent quels atomes les unissent, ou encore lorsque Kate Clephane, surprenant Anne dans les bras de son fiancé, sent combien est restée vivante sa passion pour celui-ci.

La sympathie de Mrs Wharton pour Hardy et Meredith est bien limitée. Le souci de l'ornement et le manque de construction chez Meredith ne sauraient lui plaire ; et elle est dérouterée par la façon dont Hardy réduit ses personnages jusqu'à ne plus en faire que des pantins dans les mains du Destin.

III. — ROMANCIERS FRANÇAIS

Par la nature même de ses romans, Mrs Wharton est une disciple de Balzac. Et M. Paul Bourget nous montre dans sa préface à la traduction de *The House of Mirth* combien elle fut une disciple heureuse. Parlant du dernier entretien entre Lily Bart et Rosedale, il dit : « Cela vaut la fin du Père Goriot ». Et il ajoute : « Qu'un tel nom et qu'un tel souvenir puissent être évoqués à propos de Mrs Wharton et des *Heureux du Monde*, n'est-ce pas le meilleur éloge qui puisse être fait à ce pénétrant, à cet amer, à ce pathétique ouvrage ? » La première remarque à propos de Balzac faite par Mrs Wharton dans *The Writing of Fiction* nous indique la caractéristique de l'auteur, qu'après Henry James, elle est le plus portée à admirer et dont son talent a été le plus impressionné.

« Balzac le premier a vu ses personnages au physique et au moral, dans les moindres habitudes de leur existence, avec toutes leurs excentricités et infirmités et il a réussi à les montrer tels à ses lecteurs. Le premier aussi, il fait surgir l'action dramatique de ses romans, autant des rapports entre ces personnages et leurs maisons, leurs rues, leurs villes, leurs habitudes, que de leurs rapports fortuits les uns avec les autres ¹. »

Les personnages de Mrs Wharton, tout comme ceux de Balzac, sont inséparables de leurs manies et de leurs opinions. On ne saurait concevoir ses grandes dames sans leur salon, ses ploutocrates sans leur salle à manger, ses amoureux sans leurs jardins et ses artistes sans leur studio. On ne se souvient jamais d'Undine Spragg sans entendre sa voix pointue et monotone, ni de Halo Tarrant sans revoir son regard de myope, ni de May Welland sans être frappé de nouveau par ses grandes belles mains et ses yeux clairs et sans profondeur. On pourrait même, pour bon nombre de personnages secondaires et même principaux, dire que c'est l'aspect physique et le milieu extérieur et social, bien plutôt que l'individu, qui reste dans notre mémoire. A propos de Balzac et de Stendhal Mrs Wharton fait observer : « que ces romanciers semblent être toujours conscients qu'une personnalité ne peut être délimitée par une ligne nette et franche, mais que chacun de nous se fonde imperceptiblement avec son entourage immédiat ² ». Cette remarque n'est peut-être pas tout à fait juste pour Stendhal, mais elle s'applique admirablement à Balzac, car elle fait ressortir la différence qui le sépare des biographes d'âmes, à la manière d'Henry James. Pour Mrs Wharton, comme pour Balzac, « il exista toujours, de tout temps, des espèces sociales, comme il y a des espèces zoologiques ».

Monique, la nouvelle titulaire du recueil publié sous ce

1. *The Writing of Fiction*, p. 5; voir aussi Mauriac; *Le roman* (*Cahiers de la Quinzaine*), p. 36.

2. *Ibid.*, p. 7.

nom par M. Paul Bourget en 1901, fut dédiée à Mrs Wharton ; *The Valley of Decision*, par un beau geste de réciprocité, fut dédié à M. Paul Bourget et à sa femme. M. Paul Bourget, ainsi que je l'ai déjà signalé, écrivit une belle préface pour la traduction française de *The House of Mirth* qui parut en 1908, et il est plus que vraisemblable que M^{me} Bourget traduisit l'un au moins des récits des *Metteurs en Scène* qui parut en 1909.

Durant cette dizaine d'années du début du siècle, époque où Mrs Wharton atteignait à la pleine maturité de son talent, elle se lia avec M. Paul Bourget, comme avec Henry James, d'une amitié littéraire assez intime. Il avait dix ans de plus qu'elle, et il avait commencé à publier des œuvres vingt ans environ avant elle. On pourrait donc légitimement penser que si Mrs Wharton a subi une influence contemporaine quelconque en dehors de celle, toute-puissante, d'Henry James, ce fut celle de M. Paul Bourget. « Je n'ai trouvé, écrit-elle, que deux romanciers qui s'intéressent profondément et explicitement à l'art du roman. Ce sont Henry James et Paul Bourget ¹. »

M. Bourget a toujours fait preuve d'un tact admirable dans ses dédicaces : *André Cornélis* était dédié à Taine, *La Terre Promise* à Brunetière. Pourquoi a-t-il choisi *Monique* pour Mrs Wharton ? Ce n'est sûrement pas pour sa forme, il s'en faut. Au point de vue technique le récit est médiocre, rempli de digressions détaillées, archéologiques et moralisantes, marqué, — comme toutes les œuvres de l'auteur — de l'étalage complaisant de tous les traits qui peuvent soutenir et appuyer ses doctrines politiques ou religieuses. Ce n'est pas non plus à cause de la matière que fut choisie cette nouvelle. C'est un simple conte d'amour et de jalousie dans une famille d'artisans. C'est essentiellement, je crois, parce que la scène se passe dans l'atelier d'un ébéniste, aussi indifférent au monde qui

1. A. *Backward Glance*, p. 199.

l'entoure que Baltazar Cläes, trouvant ses satisfactions esthétiques dans la grâce des meubles et des tapisseries du XVIII^e siècle. On ne saurait trouver un ouvrage mieux adapté pour être dédié à l'auteur de *The Decoration of Houses* (1897).

Les dédicaces de Mrs Wharton sont, elles, tantôt arbitraires, tantôt dénuées de tout intérêt par leur évidence même. La dédicace de *The Valley of Decision* est ainsi conçue : « A Paul et Minnie Bourget en souvenir des jours italiens passés ensemble ». Mais ce n'est donc pas à Paul Bourget romancier, mais à Paul Bourget ami de l'Italie que ce roman italien est dédié.

Puisqu'il n'y a pas d'autres témoignages de l'amitié qui unit les deux auteurs (en dehors de certaines phrases peu significatives d'*A Backward Glance*) et puisque Mrs Wharton n'a jamais fait allusion à l'œuvre de M. Paul Bourget, il faut nous contenter ici, de suppositions et d'hypothèses. Il faut tout d'abord dire que Mrs Wharton ne saurait rien devoir à M. Paul Bourget au point de vue de la forme des contes, des nouvelles et des romans.

Avec son mélange caractéristique d'assurance et de modestie, M. Paul Bourget, dans la préface de la *Terre Promise* dans l'édition de ses œuvres complètes, nous donne la formule de ses romans :

« J'ai adopté, une fois de plus, pour traiter ce problème, cette forme de roman très ancienne dans la tradition française que nos pères appelaient le *roman d'analyse*... Balzac, dans des pages de critique trop peu connues, avait plus justement dénommé les romans d'analyse des *romans d'idées*, signifiant par là que leurs auteurs sont surtout préoccupés des phénomènes de la vie intérieure ¹. »

Cette très large conception du roman autorise les commentaires psychologiques, la limitation d'un caractère à la dramatisation d'une idée, les soliloques et les dialogues

1. Paul Bourget. *Œuvres Complètes* (1900), *La Terre Promise*, p. 6.

analytiques interminables dont est si friand M. Paul Bourget.

Un disciple d'Henry James ou de Balzac ne saurait guère profiter d'une telle conception du roman. Au point de vue de la forme donc, il n'y a aucun point commun entre M. Paul Bourget et Mrs Wharton, en dehors des quelques rapprochements dus au fait qu'ils sont, l'un et l'autre, des disciples de Balzac.

Mais ils sont beaucoup moins éloignés au point de vue matière. Une grande partie de l'œuvre de M. Paul Bourget est consacrée à l'étude de l'aristocratie française, classe qui a, dans une plus grande mesure encore que l'aristocratie de New-York, subi une sorte d'effacement et d'absorption progressifs. *L'Emigré* est le pendant français de cette partie de l'œuvre de Mrs Wharton qui met en jeu l'isolement et le déclin des Van der Luyden, des Dagonet et des Wyant. M. Paul Bourget a écrit des romans cosmopolites sur une plus grande échelle que Mrs Wharton ; tandis que celle-ci se contente de présenter l'Américain à l'étranger et les impressions qu'il éprouve au contact des étrangers, M. Paul Bourget, dans un roman comme *Cosmopolis*, essaye de peindre directement et intégralement la vie cosmopolite, fouillant la conscience de ses personnages polonais, italiens, anglais, aussi hardiment que celle de ses personnages français.

Cruelle Enigme, écrit en 1887, avant que M. Paul Bourget ne devienne sectaire, et dédié à Henry James, se rapproche de l'œuvre de Mrs Wharton plus qu'aucun autre de ses romans. Il y étudie le cas d'un jeune aristocrate, élevé dans les traditions les plus étroites et les plus pures de la noblesse campagnarde, et foncièrement corrompu par sa liaison avec la femme d'un homme d'affaires très riche et plutôt vulgaire. Il se peut que l'heureuse opposition que l'on trouve ici entre l'aristocratie et la ploutocratie ait rendu plus clair aux yeux de Mrs Wharton le moyen de traiter la vie de la société contemporaine de New-York,

en lui donnant une valeur sociale et une force dramatique. Mais M. Paul Bourget est un sectaire trop accentué (comme M. Marcel Prévost dans un thème très voisin : *Les Demi-Vierges*), il est trop satisfait de ses aristocrates, pour plaire entièrement à l'exigeante Mrs Wharton.

Bien qu'elle ait été fortement influencée par le génie français, il n'y a pas d'autres romanciers qui semblent avoir apporté un tribut considérable au développement de son art.

IV. — ROMANCIERS RUSSES

« Dans les plus grands romans russes, pour moi du moins, écrit Mrs Wharton, il y a des moments où, juste comme je commence à sentir lourdement le poids de l'auteur sur mes épaules, je trébuche, le chemin se transforme en piste, la piste en un tas de sable, et je m'aperçois avec désespoir que j'ai perdu le fil, que je ne sais plus de quel côté mon maître voulait m'entraîner, parce que ces gens agissent comme je n'ai jamais vu personne agir ¹. »

Le chaos et l'énigmatique jouent un tel rôle dans le roman russe, même dans l'œuvre de Tourguenev, que Mrs Wharton, avec son besoin impérieux de clarté et de vraisemblance, est toujours déçue.

Elle ne fait allusion qu'aux trois grands maîtres du roman russe : Dostoïevski, Tourguenev et Tolstoï. A Dostoïevski, il est bien évident qu'elle ne doit rien. Ses allusions à Tourguenev ne sont ni fréquentes ni suggestives. Bien que leur matière soit comparable et qu'il y ait une certaine ressemblance entre leurs modèles français, néanmoins l'acuité du sens visuel chez Mrs Wharton, sa méfiance de l'émotion simple et envahissante, son goût pour la présentation indirecte des idées, l'éloignent nécessairement de l'esprit de Tourguenev. Évidemment elle doit

1. W. Gerhardt : *Futility* (with an introduction by Edith Wharton), 1922, p. 5.

beaucoup à Tolstoï. Mais y a-t-il des romanciers contemporains qui ne lui doivent rien ? Elle parle souvent de *La Mort d'Yvan Ilitch*, et son admiration pour *Guerre et Paix* ne connaît pas de bornes. J'ai indiqué ailleurs la ressemblance frappante entre Undine Spragg et Ellen Bezuhov ¹.

Suivre l'influence de Tolstoï sur un autre, — à moins que cet autre romancier ne soit sous l'empire des idées morales de Tolstoï, comme Romain Rolland — est chose impossible. Cette influence est inséparable de celle de la vie même.

1. Voir : p. .

CHAPITRE X

LES ROMANS DE SITUATION, DE CARACTÈRE, DE MŒURS

I. — LE ROMAN DE SITUATION

L'un des plus graves reproches que l'on fasse depuis longtemps à l'art de Mrs Wharton, c'est sa tendance à sacrifier les personnages à la situation. Dès la publication de *The House of Mirth*, le gouverneur Wilbur L. Cross écrivit sur la page de garde de son exemplaire : « Une situation vraiment tragique, mais, en somme, les caractères et les incidents me paraissent fantaisistes ¹ ». Vingt ans plus tard, il étendit ce commentaire en disant : « Évidemment, j'ai éprouvé alors ce que j'éprouve encore à l'heure actuelle. Une fille foncièrement bonne est arrêtée à chaque tournant par le sort contraire auquel elle est prédestinée, comme si l'auteur, plus encore que le sort, s'obstinait à lui refuser la moindre chance de bonheur ² ».

M. Francis Hackett écrit de même, au sujet de *Summer* : « ce qui déplaît dans *Summer*, c'est le parti pris indiscutable avec lequel l'auteur cherche à « mettre l'héroïne dedans » (*dish the heroine*) pour le plaisir de la mettre dedans. On souffre de la rapidité avec laquelle Mrs Wharton passe sur un terrible désastre humain afin d'arriver plus vite à une situation douloureuse ³ ». Mrs Frances Russell a intitulé son étude générale sur Mrs Wharton : *Melodramatic Mrs Wharton* ; et voici l'explication de cette épithète :

1. Cross, *Edith Wharton*.

2. *Ibid.*

3. Hackett, *Horizons*, pp. 39-40.

« Le roman mélodramatique se reconnaît à ce qu'il insiste particulièrement sur les coïncidences ; non seulement sur les rapprochements stupéfiants qui se produisent dans le mouvement désordonné et imprévisible du sort, mais sur les systèmes mécaniques qui ne se déclanchent qu'à la commande d'un esprit humain ingénieux ¹ ».

Avant d'aborder l'étude de l'art de Mrs Wharton à la lumière de ces différentes critiques, il convient d'abord d'étudier la théorie de l'auteur telle qu'elle nous l'expose dans son article *Character and Situation in the Novel*. Elle commence par essayer d'établir une distinction, qu'elle reconnaît insuffisante d'ailleurs, entre le roman de situation et celui de caractère. Dans le roman de situation, les personnages naissent de la situation même ; dans le roman de caractère, ce sont les situations qui sont créées par les personnages. Le roman anglo-saxon est essentiellement un roman de caractère. Quelques-uns des grands romanciers français et russes ont réussi à créer des romans où ni le caractère ne domine l'action, ni l'action le caractère.

Par suite de leur réussite même, « le critique réfléchi éprouvera sûrement un certain malaise devant la subtilité des définitions des romans de situation et de caractère (ou de mœurs) où l'un et l'autre apparaissent comme nécessairement antithétiques et exclusifs ² ». Mrs Wharton ressent cette gêne dans une certaine mesure, mais elle justifie ses « définitions subtiles » en faisant remarquer combien sont rares les combinaisons de situation et de caractère où ni l'un ni l'autre ne sont sacrifiés. Elle revient ensuite à son exposé, et développe le contraste entre le roman de caractère et celui de situation en un passage qui mérite d'être cité.

« Le soi-disant roman de caractère, même dans la main d'un maître de second ordre, ne s'oppose pas à la situation

1. *Melodramatic Mrs Wharton*, *Sewanee Review*, t. XL, p. 427.

2. *The Writing of Fiction*, p. 135.

n tant que choc dramatique. Mais le romancier développe son récit par le moyen d'une série d'épisodes qui jettent, chacun, une lumière nouvelle sur le caractère ou les mœurs et d'où la situation finit par surgir. Il s'attarde et il ne craint pas de s'engager dans des à côté. Il enrichit la scène de tableaux secondaires, comme un miniaturiste du moyen âge entourait ses principaux sujets d'une bande d'ornements exquis et de délicates vignettes ; tandis que dans le roman de situation, par sa définition même, le sujet principal est un problème à résoudre par une conscience individuelle ou le choc de deux volontés opposées, et dont il faut rejeter comme ne convenant pas au sujet tout ce qui ne l'éclaire pas d'une nouvelle lumière.

« Ce qui ne veut pas dire que dans ce dernier genre, — comme dans *Tess of the d'Urbervilles*, par exemple, l'épisode, la couleur ou le trait de caractère soient interdits. Les romanciers actuels reviendraient difficilement au plat dénuement d'*Adolphe* ou de la *Princesse de Clèves*. L'auteur se servira bien au contraire, des moindres couleurs et de tous les à côtés du sujet ; mais il se gardera d'ajouter un seul trait, si décoratif qu'il puisse paraître, qui ne fasse partie intégrale avec l'ensemble de l'œuvre ¹. »

Mrs Wharton n'est guère disposée à admettre la supériorité naturelle du roman de caractère sur le roman de situation. Mais elle reconnaît que les meilleurs romans que l'on ait écrits jusqu'à nos jours « sont incontestablement des romans de mœurs et de caractère, et non pas de situation ² ». Elle reconnaît d'ailleurs que « lorsque le romancier est bien saisi par une situation, et qu'il voit les caractères se précipiter vers la crise, il lui faut une pénétration remarquable et un doigté exceptionnel, pour fixer les traits de chacun, et les arrêter suffisamment longtemps sur la pente

1. *Ibid.*, p. 138.

2. *Ibid.*, loc. cit.

pour que le lecteur puisse reconnaître en eux des êtres humains ¹ ».

Le romancier de situation doit avoir un instinct infail-
lible dans le choix de ses matériaux. Il lui faut un « tem-
pérament riche et solide ² », et il doit savoir travailler sur
une moindre échelle que le romancier de mœurs ou de
caractère. « Tant qu'il y aura des romanciers à qui la forme
se présentera avant la matière, conclut-elle, le roman de
situation servira à quelque chose ³. »

Le reste de l'article a trait aux dangers qui guettent le
romancier de caractère et de mœurs, et ne nous intéresse
pas directement ici.

Maintenant que nous connaissons les théories de
Mrs Wharton sur le roman de situation, nous allons essayer
d'en étudier la mise en pratique. *The Reef* et *The Mother's
Recompense* sont incontestablement des romans de situation.
The Reef est le récit d'un problème moral et psychologique,
celui qui se pose devant un homme dont l'ancienne maî-
tresse, encore amoureuse, mais dédaignée, est sur le point
d'épouser son futur beau-fils. *The Mother's Recompense*
est le récit d'un problème analogue : une mère, dont l'an-
cien amant, toujours aimé, épouse la fille. On peut bien dire
que dans ces romans « le problème à résoudre par une con-
science individuelle » et « le choc des volontés opposées »
sont « le sujet principal, pour ne pas dire unique, du roman-
cier », et que tout ce qui ne sert pas à l'éclaircir doit être mis
de côté comme ne convenant pas au sujet. L'un et l'autre
répondent parfaitement à la définition que l'auteur nous a
donnée du roman de situation. Ce sont d'ailleurs de ces
« systèmes mécaniques » qui déplaisaient tant à Mrs Rus-
sell.

La situation de *The Reef* étant plus complexe que celle

1. *Ibid.*, p. 139.

2. *Ibid.*, p. 140.

3. *Ibid.*, p. 142.

de *The Mother's Recompense*, il convient d'étudier ce dernier ouvrage en premier lieu. *The Mother's Recompense* est de moindre envergure que les grands romans de mœurs ou de caractère de l'auteur. Néanmoins, au cours des trois cent quarante pages, ce n'est qu'à la cent vingtième que la situation commence à se dessiner, et il en faut plus de trente encore, pour qu'elle s'empare de Kate. Dans cette première partie du roman, Kate Clephane devient aussi familière au lecteur que Lily Bart ou Halo Tarrant le seront jamais. On la voit, successivement, seule dans sa chambre à Nice ; au milieu de son cercle de relations de passage sur la Riviera ; retrouvant sa fille et son fidèle ami sur le quai de New-York ; reprenant contact avec la société de New-York qu'elle a quittée, depuis vingt ans ; établissant une intimité extrêmement touchante entre elle et sa fille Anne. Et ce n'est qu'après l'avoir observée en tant de situations différentes que nous la voyons face à face avec son destin. Il est hors de doute qu'à la première lecture le roman nous intéresse surtout par sa crise. A la seconde lecture l'intérêt est surtout technique : nous voulons nous rendre compte de la façon dont sont montés les rouages de ce mécanisme délicat. Cependant lorsque nous revenons plus tard au roman, c'est Kate Clephane, en tant que personnage humain et véridique, qui retient notre attention. Lorsque nous repensons au roman, — et c'est la meilleure preuve de sa valeur, — nous pensons d'abord à la situation, puis à une douzaine de scènes émouvantes : Kate surprenant Chris Fenno et Lilla dans le Parc Central au crépuscule, Kate suppliant Chris dans le salon délabré de Baltimore ; Kate faisant appel au pasteur dans son austère bureau ; Kate surprenant Chris et Anne dans la chambre à coucher de celle-ci, la robe de mariée au pied du lit ; Kate de retour à Nice. Évidemment le caractère de Chris Fenno est sacrifié au développement de la situation ; mais en ce qui concerne Kate, la crise jette plutôt une lumière singulièrement pénétrante jusqu'en des profondeurs qui seraient restées

insoupçonnées dans un roman dépourvu de toutes ces tragiques situations.

The Reef est infiniment plus compliqué. Au lieu d'une seule Kate Clephane, nous avons deux personnages de premier plan ; Anna Summers Leath et Darrow. En outre le troisième personnage, Sophy Viner, a une personnalité morale qui dépasse sensiblement celle de Chris Fenno ou d'Anne Clephane. La situation de *The Reef* enrobe ces trois personnages, et il est bien évident qu'une donnée aussi compliquée menace fort la vie et la vraisemblance des caractères. Pour protéger les caractères contre la situation, Mrs Wharton consacre le premier livre du roman à un prologue qui pourrait être une nouvelle en lui-même. La liaison entre Chris Fenno et Kate Clephane n'est qu'un souvenir à moitié effacé, celle de Darrow et de Sophy Viner se déroule devant nous. Lorsque commence le second livre du roman, nous connaissons intimement Darrow ; et Sophy Viner elle-même nous est mieux connue que Chris Fenno à la fin de *The Mother's Recompense*. Toute la première moitié du second livre est consacrée à Anna Summers Leath : elle apparaît seule d'abord, puis avec son beau-fils, puis dans une heureuse intimité avec Darrow. Il est impossible que des personnages si nettement et fermement campés, vus dans une telle diversité de rapports avec d'autres, puissent perdre leur individualité dans la complexité d'une situation. J'ai cité une remarque de Mrs Wharton, qui trouvait « qu'un tempérament riche et solide », c'est-à-dire le pouvoir d'imposer à une œuvre un ton et une atmosphère, était la sécurité du romancier, contre l'appauvrissement et la déformation des personnages dans les situations où ils s'engagent. Elle ne parvient dans aucun de ses ouvrages, à les mieux imprégner, chacun, d'une atmosphère unique ; c'est là le point important du commentaire cité ailleurs, d'Henry James sur *The Reef*. En me bornant à ces deux livres, j'ai essayé de montrer que, s'ils sont essentiellement des romans de situation, du moins la clarté et la vie des

personnages n'ont pas eu à souffrir de l'évolution de cette situation. Lorsqu'il arrive dans l'œuvre de Mrs Wharton que la situation nuise au caractère, c'est toujours parce que la situation est invraisemblable, comme dans *The Glimpses of the Moon*, ou parce que situation et caractères ont été conçus d'une façon trop hésitante, comme dans *Summer*. Les reproches comme ceux que nous rapportions au début de ce chapitre, n'ont de raison d'être que lorsque le critique accepte l'opinion qui voudrait que tout roman soit vague et indécis. Dans ce cas ce n'est pas seulement l'œuvre de Mrs Wharton qui est visée, mais toute l'école et la tradition à laquelle elle appartient.

II. — LE ROMAN DE CARACTÈRE

Dans son article, *Character and Situation in the Novel*, Mrs Wharton déclare qu'on ne peut concevoir un roman sans situation. Le roman de caractère ne serait donc pas un roman auquel il manque une crise, mais un roman où la crise n'est que secondaire, subordonnée au caractère et uniquement nécessaire pour illustrer ce caractère. *Emma* est un roman de ce genre dans lequel il faut que le lecteur cherche les crises pour les trouver. Elles sont habilement cachées et non moins heureusement combinées pour permettre le développement du caractère d'Emma en brisant son amour-propre et sa vantardise. Même les personnages secondaires sont infiniment plus vivants et plus intéressants que toutes les crises de l'histoire. Qu'est-ce donc qui distingue le grand roman de caractère ? Mrs Wharton répond à cette question, dans un article assez décousu intitulé *Visibility in Fiction*, qui parut dans *The Yale Review* au printemps 1929. Il faut rapporter et étudier cette réponse avant de chercher à considérer dans quelle mesure Mrs Wharton est elle-même « un romancier de caractère ». « La faculté de donner une certaine visibilité aux person-

nages fictifs, « écrit-elle », est le don le plus rare du romancier et l'on pourrait compter sur les dix doigts les quelques auteurs qui l'ont eu¹. » Le terme visibilité voulant dire la faculté d'être visible, ne me paraît pas très juste pour exprimer cette apparence de vie à laquelle elle songe. Elle ne semble pas par « visibilité » entendre la réalité vivante et presque physique, car, à côté de Tolstoï et de Balzac, qui possèdent, l'un et l'autre, cette qualité au plus haut point, elle nomme Thackeray et Jane Austen qui, eux, n'en ont pas la moindre trace. Et elle ne tarde pas à ajouter que Jane Austen, « ne nous a accordé que quelques aperçus des réalités physiques » de ses personnages. Les romanciers de second ordre ne sont que rarement parvenus à doter leurs personnages de cette réalité vivante ; Mrs Proudie, Daisy Miller, M^{me} Rênal et Bergotte, sont parmi ces cas de visibilité que nous signale Mrs Wharton. Puisqu'elle place si haut cette qualité de « visibilité », et puisqu'elle juge la valeur d'un roman par sa présence ou son absence, nous sommes autorisés à notre tour à nous en servir comme pierre de touche dans l'étude de ses propres romans de caractère. Il faut se demander d'abord s'il y a un, deux, trois au plus, de ses personnages — et ce serait déjà beaucoup — qui aient assez de visibilité, de réalité vivante « pour s'échapper de la page imprimée et se mêler librement et naturellement à nous² ».

Une remarque de M. C. Lewis Hind pourra nous aider dans cette enquête. Il nous rapporte ce qu'une dame de sa connaissance disait des romans de Mrs Wharton :

« C'est curieux, mais je ne puis me rappeler aucun de ses livres, ni l'intrigue, ni les personnages. Mais si ! il y avait Lily Bart dans *The House of Mirth* ; j'étais désolée pour elle. Il y a beaucoup de Lilys autour de nous. Il n'y avait qu'une femme pour pouvoir la peindre³. »

1. *Yale Review*, t. XVIII, p. 484.

2. *Ibid.*, p. 483.

3. *Hind. Authors and I*, p. 307.

M. Lovett loue aussi, et de la même façon, le personnage de Lily Bart, disant que « Lily Bart est un nom qui vit dans la culture américaine chez des gens qui ont oublié *The House of Mirth*¹ », constatation qu'il est facile de vérifier. C'est donc avec Lily Bart qu'il faut aborder l'étude de la puissance créatrice de Mrs Wharton.

Ce n'est pas par sa réalité extérieure que Lily s'impose à notre mémoire. Au physique, ce n'est qu'une jeune fille svelte et élancée, aux traits fins et d'une grâce un peu conventionnelle. D'autres personnages du même roman sont infiniment plus frappants au point de vue physique. On se souvient longtemps du visage bestial de Trenor, de l'accent israélite de Rosedale, des gestes distraits de Carrie Fisher. La réalité de Lily vient sans doute, en partie, du contraste marqué qu'elle oppose aux autres personnages. Ce qui importe davantage, c'est cette langue rigoureusement personnelle que lui prête Mrs Wharton, cette versatilité d'attitude envers la série invraisemblable de ses relations, depuis Mrs Peniston jusqu'au jeune Gryce, et surtout l'ingéniosité que déploie Mrs Wharton pour nous la montrer « de l'intérieur ». La vérité humaine de ce caractère intervient puissamment aussi en faveur de sa réalité. « Il y a beaucoup de Lilys autour de nous. » Si bien réussi que soit le portrait de Lily, celui d'Undine Spragg dans *The Custom of the Country* est encore plus remarquable. On retrouve dans la présentation d'Undine les mêmes traits que dans celle de Lily, la langue soigneusement personnelle, l'ingéniosité à faire ressortir le fond même de la conscience, le contraste encore plus marqué, peut-être, avec les autres personnages : mais il y a chez Undine une réalité physique impressionnante. Ses sourcils noirs, ses cheveux acajou à reflets rouges, la pureté de son teint blanc et rose, la main « petite et molle, légère comme une plume, une main de velours — ni vivante, ni frémissante, mais une main à

1. Lovett, p, 18.

caresser et à orner de bagues... les doigts étaient courts et effilés avec des fossettes à leur base et des ongles aussi doux que des pétales de roses¹ ». Il y a d'inoubliables scènes, dominées par le rayonnement puissant et dur de la beauté d'Undine, et par le déploiement de ce caractère impassible et de cette intelligence sans cœur. Undine est l'incarnation la plus parfaite que nous ait donnée le roman américain de la jeune femme vulgaire et égoïste, la représentation la plus absolue de ce que Mrs Wharton exècre par-dessus tout. La puissance créatrice de la haine de Mrs Wharton s'étend jusqu'à frôler le monstrueux.

Y a-t-il un homme à opposer à Lily Bart, tout comme on oppose Lydgate à Dorothea Brooke et Adam Bede à Maggie Tulliver ? George Eliot a pu franchir la barrière des sexes, en grande partie parce qu'elle partageait avec Adam Bede un sentiment très vif de la morale honnête, et avec Lydgate un dévouement passionné et averti pour les procédés et les buts scientifiques. De même Mrs Wharton réussit auprès de John Campton, parce qu'elle partage avec lui un sens visuel très développé et un amour passionné de la peinture. Il faut remarquer qu'aucun des aristocrates de Mrs Wharton n'a autant de réalité vivante que Campton l'artiste pur. Il se peut que *A Son at the Front* ait été conçu comme un roman de situation au cours duquel Campton, son ex-femme, Anderson Brant le second mari de cette femme, et certains personnages secondaires devaient tous subir l'épreuve d'avoir un fils au front. Dans ce cas il fut indiscutablement submergé par le caractère de Campton qui le déborde de toute part. A côté de lui son fils, sa femme, Anderson Brant et tous les autres personnages, ne sont plus que des êtres à demi vivants, obscurs, sur lesquels ne tombe une lumière forte que lorsqu'ils sont en rapport avec l'irradiante personnalité de Campton.

Indépendamment de ces trois personnages de grande

1. *The Custom of the Country*, p. 21 ; p. 142.

envergure, il y a tout un groupe de caractères nombreux et divers qui atteignent une certaine réalité vivante bien que beaucoup moins frappante : Mr Langhope et Mrs Ansell dans *The Fruit of The Tree* ; Anna Summers Leath, Darrow et Adelaïde Painter dans *The Reef* ; Ethan et Zeena Frome ; Abner Spragg, Princess Estradina, Laura Fairford et le vieil Urban Dagonet dans *The Custom of the Country* ; Mrs Manson Mingott, Newland Archer, Silverton Jackson et Mr Henry van der Luyden dans *The Age of Innocence* ; Anderson Brant dans *A Son 'at the Front* ; Charlotte Lovell dans *The Old Maid* ; Kate Clephane dans *The Mother's Recompense* ; Pauline Manford dans *Twilight Sleep* ; Judy Wheeler et Rose Sellars dans *The Children* ; Halo Tarrant, George Frenside, Floss Delaney et Mrs Tracy dans *Hudson River Bracketed* et sa suite *The Gods Arrive*.

C'est une liste impressionnante, et si aucun des trois caractères étudiés plus haut ne peut être comparé à Strether ou à Roger Chillingworth, l'étendue et la masse de la puissance créatrice de Mrs Wharton compensent largement. Ni Hawthorne, ni Henry James n'ont su donner tant de vie à leurs personnages, avec autant d'aisance et de facilité.

III. — LE ROMAN DE MŒURS

Le roman de mœurs sera plus brièvement étudié ici, car les deux chapitres *Histoire Sociale de New-York* et *L'Interprète de la France* sont en grande partie consacrés à Mrs Wharton en tant que romancière de mœurs. Dans le roman de mœurs il faut que les personnages soient plus que des êtres humains, il faut qu'ils soient l'incarnation de forces sociales. *The Reef* est exactement le contraire d'un roman de mœurs. Ses quatre personnages principaux ne sont que quatre individus, profondément humains, pris au piège de la souffrance humaine. Dans *The Age of*

Innocence, au contraire, la situation triangulaire est quelque chose de plus qu'un cas de douleur humaine; May Welland est l'incarnation de l'ancien New-York, Ellen Olenska, celle de la culture européenne, et Newland Archer représente la nouvelle génération qui se sent attirée par les deux. Dans *The Fruit of the Tree*, Bessie Westmore est le symbole de la léthargie et de l'impotence olympiennes de l'ancien New-York, cherchant à échapper aux problèmes d'une époque d'évolution. John Amherst représente le nouvel industrialisme humanitaire et technique. *Ethan Frome* n'est pas une simple tragédie individuelle, c'est la tragédie de toute une génération de villageois de la Nouvelle Angleterre. *The Custom of the Country* fournit un plus vaste panorama encore qu'aucun des autres romans de mœurs : le *Middle-west* des Spragg, le New-York ploutocrate des Van Degen, le monde cosmopolite du *Nouveau-Luxe*, la vieille France des Chelles, le monde des finances internationales d'Elmer Moffatt. Vaste panorama, certes, dont pas un seul point, de l'hôtel Stentorian au salon délabré de la duchesse de Dordogne, n'est présenté avec une documentation insuffisante.

Si l'on laisse de côté *The Valley of Decision*, il n'est pas d'autre roman de mœurs à grande échelle dans lequel Mrs Wharton ne dépasse pas les limites de ses connaissances précises.

Parlant de ses efforts pour peindre le monde des industriels et des ouvriers dans *The Fruit of the Tree*, M. Lovett dit un peu durement, mais avec beaucoup de raison : « La situation industrielle à Westmore reste vague jusqu'à en être ridicule. Le problème du travail y est abordé à l'aide de scènes d'hôpital, de cantines, de salles de divertissement, de cours de récréation, d'écoles du soir, dont on voudrait sourire, mais on ne peut le faire¹ ». Mrs Wharton ne paraît savoir au sujet des usines de Westmore que ce que

1. Lovett, p. 23.

l'on en pourrait apprendre dans des bavardages de salon, ou au cours de visites en groupe sous la conduite d'un guide.

Deux causes principales empêchent ce roman d'atteindre au triomphe réservé aux romans de mœurs de grande envergure, écrits par certains maîtres. Mrs Wharton manque tout d'abord de connaissances sur la diversité de la vie contemporaine, et elle se refuse, d'autre part, à employer l'intrigue double ou multiple. Quoique l'on puisse reprocher à de telles intrigues, en se basant sur des considérations d'esthétique pure, c'est à elles que *Middlemarch*, *Vanity Fair* et *Guerre et Paix*, doivent dans une certaine mesure leur éclatant succès. Mrs Wharton cherche à obtenir un effet d'ensemble en faisant de ses héros d'inlassables voyageurs. Elle supplée aux intrigues multiples, par des épisodes successifs ayant lieu en une remarquable diversité d'endroits. *The Custom of the Country*, *The Glimpses of The Moon*, *The Gods Arrive*, ne sont pas essentiellement des romans de voyage, mais il faut bien noter le rôle immense qu'y jouent le rapide et le transatlantique.

CHAPITRE XI

LES THÉORIES SUR LE ROMAN

I. — L'IMAGINATION CRÉATRICE

Mrs Wharton a écrit un assez grand nombre d'essais sur les divers aspects de l'art du roman et sur les points importants qui se rattachent à ce sujet. Mais puisque la façon dont elle peint elle-même les artistes dans ses propres œuvres est encore plus révélatrice de ses théories, c'est de la façon dont elle étudie ces artistes plutôt que de ses théories que nous allons nous occuper. Ceux-ci sont très nombreux, ainsi que le prouve la liste qu'en a établi le professeur Lovett en 1924¹, et l'intérêt de Mrs Wharton pour les artistes n'a certes pas diminué depuis cette époque. La plupart de ces personnages créateurs ne sont que des figures secondaires du roman. L'exception la plus importante à cette règle générale est celle de Vance Weston, le romancier poète, héros de *Hudson River Bracketed* et de *The Gods Arrive*. Point n'est besoin de dire que sa conception de l'imagination créatrice et celle de Mrs Wharton sont parallèles; en réalité elles ne font qu'un. Sa tendance à rester à l'écart des méthodes contemporaines, par exemple, se base sur une doctrine en tout point semblable à celle de l'auteur.

« Rauch avait dit que le titre n'avait pas l'air éblouissant. Bon ! Le livre, s'il parvenait jamais à l'écrire, ne serait pas éblouissant non plus. Vance devenait de plus en plus conscient d'une différence foncière qui le tenait à l'écart

1. Lovett, pp. 48-50.

du clinquant littéraire de son entourage, ou qui, plutôt, ne lui permettait pas de s'en contenter. Peut-être aurait-il pu écrire comme ces gens habiles dont il dévorait les romans et les nouvelles, aussitôt parus. Il saisissait vite les petits trucs de langue et de technique, et il avait compris par ses lectures ce que Frenside entendait par *the sedulous age*. Singer ces gens ? Oui ! il savait bien qu'il pouvait le faire. Il l'avait essayé, sans bien toujours se rendre compte que c'était une singerie. Mais s'il avait été quelquefois assez content de ce qui en était résulté, il finissait toujours par sentir que ce n'était pas là sa façon naturelle de présenter les choses. Cette brillante gymnastique verbale — ou cette énumération saccadée d'une série de sensations et d'aspects physiques — lui laissait l'impression d'un immense vide en dessous, exactement à l'endroit où, selon lui, se mouvaient et se nouaient les forces profondes des destinées humaines. S'il n'avait pas été capable, lui, d'exprimer cela dans ses livres, il aurait préféré planter là la littérature, et s'occuper d'agences immobilières ou de reportage. Il avait abordé certains des livres dont on parlait le plus — *Price of Meat*, déjà à son soixante-dixième mille, ou *Egg Omelette*, qui devait immédiatement déchaîner les foudres ecclésiastiques et provoquer une grande querelle sur son degré d'immoralité dans un Comité de Prix, — avec tout l'enthousiasme que leurs auteurs semblaient avoir mis à les écrire. Puis à un moment donné, il s'était aperçu d'un certain vide et il s'était dit : « Non, la vie n'est pas comme cela. La vraie substance est tout au fond, non à la surface ». Lorsqu'il s'était emparé de *Faust* à *The Willows* et qu'il était arrivé à la scène où les Mères mystérieuses se meuvent dans les profondeurs souterraines parmi les aspects macabres de la vie, il s'était écrié : « Voilà, c'est cela, — les gens qui ont écrit ces bouquins n'avaient pas de Mères¹ » !

1. *Hudson River Bracketed*, pp. 335-336.

Il ne parvient à se débarrasser de la tyrannie du *Zeitgeist* qu'après plusieurs années de lutte. *Colossus*, le roman auquel Vance travaille au cours des chapitres du milieu de *The Gods Arrive*, est un cas de son esclavage au *Zeitgeist*, de sa singerie inconsciente des méthodes qui ne satisfont ni son tempérament ni son génie. Son ami Savignac en dit : « C'est une sorte d'effort dans l'étude microscopique des infiniment petites expériences humaines, immensément agrandies, comme ces horribles coupes où vous ne savez plus si vous regardez un streptocoque ou le sombre assassin d'un drame chinois¹ ».

Lorsqu'il lui lit les derniers chapitres du roman, Halo émet la même opinion, blessant Vance en lui suggérant qu'il sacrifie à une méthode conforme aux exigences de l'époque, et ne répondant ni à son besoin d'ordre harmonieux, ni à son moi le plus profond. Ses critiques les plus avertis abondent dans le même sens. Vance lui-même finit par se rendre compte que *Colossus* est « un monstre hybride, produit de son imagination à lui et des influences littéraires de son temps² ». Et ce livre lui devient le symbole de ses années d'apprentissage.

De même Mrs Wharton s'élève contre la présentation de la vie sous l'aspect d'une masse informe et compacte de *tranches de vie*, — « la reproduction photographique exacte d'une situation ou d'un épisode, avec tous ses sons, toutes ses valeurs, tous ses aspects rendus d'une façon réaliste, mais laissant croire à l'oubli, volontaire ou inconscient d'un tout plus vaste et d'implications plus profondes³ ». Elle s'élève également contre la méthode des monologues intérieurs « qui se distingue de la méthode « tranches de vie », en ce qu'elle s'occupe des réactions internes, aussi bien qu'externes, mais qui lui ressemble en ce qu'elle traduit ces réactions exactement comme elles se présentent, avec

1. *The Gods Arrive*, p. 98.

2. *Ibid.*, p. 386.

3. *The Writing of Fiction*, p. 10.

un mépris évident de leurs rapports avec le cas particulier ou, plus exactement, comme si leur abondance même était l'unique but de l'auteur¹ ». Sa révolte contre le réalisme minutieux, tout comme la haine de Vance pour le roman cinématographique, provient d'un souci, non pas du décorum et de la tradition, mais de la valeur vraie. Il ne s'agit pas de faire un rapport ou de dresser un procès-verbal, il faut interpréter : « l'homme est homme en vertu de l'union de ses atomes, et non de leur dispersion. Ce n'est pas en le disséquant que l'on peut le réaliser, mais en le construisant² ».

Aussi Mrs Wharton proscrit-elle « l'énumération saccadée d'une série de sensations et d'aspects physiques », « avec un mépris affiché de leur interprétation³ » ? Un disciple avisé de Henry James ne saurait rejeter une méthode qui fut si heureuse pour le maître. « Les grands maîtres, dit-elle, ne l'ont pas employée comme une fin en soi, mais lorsqu'elle pouvait aider à leur dessin général, comme, par exemple, lorsqu'ils voulaient peindre une intelligence en un de ces moments de désarroi mental où elle reçoit avec une précision automatique une série d'impressions décousues. » Elle-même s'en sert librement. Dans le vingt-quatrième chapitre d'*A Son at the Front*, John Campton, se précipitant à l'hôpital où son fils gît blessé, était dans un de ces « moments de désarroi mental » dans lequel « chaque fois qu'il essayait de saisir la situation dans son ensemble, son esprit s'enfonçait dans la pénombre extérieure⁴ », et recevait passivement des impressions décousues sans parvenir à les organiser. Kate Clephane, se précipitant vers la porte, alors qu'elle vient de comprendre qu'elle est encore follement amoureuse de Chris, était une fois de plus « mor-

1. *Ibid*, p. 12.

2. *The Gods Arrive*, p. 112.

3. *The Writing of Fiction*, p. 12.

4. *A Son at the Front*, p. 264.

bidement sensible à une foule de détails ¹ ». Cependant « l'abondance hétéroclite des détails perçus ne constitue pas par elle-même » le vrai sujet de l'auteur. Ce n'est qu'une partie relativement petite d'un grand dessin compliqué, et si elle ne contribuait activement à une fin qui la dépasse, Mrs Wharton la rejetterait sans aucune hésitation.

Un artiste aussi soucieux du « dessin », des proportions, des valeurs techniques, ne devrait accepter de travailler que sur des sujets déjà préparés et assimilés. Et Vance Weston a le malheur d'être pris par cet « effroyable système qui consiste à forcer son talent, en essayant d'en extraire jusqu'à la dernière goutte, avant qu'il ne soit mûr : la méthode de culture intensive appliquée au cerveau telle qu'on l'applique au terrain ² ». « Les bohémiens criards du *Cocoanut Tree* parlaient beaucoup de travailler un sujet, d'établir une documentation, et ainsi de suite, épuisant leur intelligence, comme un fermier trop cupide épuise sa terre ³. Vance s'oppose de plus en plus à tout cela, « son imagination ne travaillait guère sauf dans les rares moments d'union ardente avec la force qui l'alimentait ⁴ ». Il estimait, comme Frenside, qu'« un artiste doit nourrir ses enfants de sa propre chair ⁵ ». Et le sujet de son premier roman est la maison où il a passé les heures les plus décisives de sa vie, plus décisives que la passion ou la religion, la révélation du passé :

« A son contact le décor banal de *The Willows* se remplit de poésie. Ce fut l'incarnation du Passé, cet étrange et écrasant élément était entré dans son imagination sous la forme de ces tourelles et de ces balcons bizarres, de ces tapisseries épaisses et de ces cristaux scintillants. Subitement délivrée d'une contiguïté d'Euphorias innombrables,

1. *The Mother's Recompense*, p. 279.

2. *Hudson River Bracketed*, p. 276.

3. *Ibid.*, p. 320.

4. *Ibid.*, p. 270.

5. *Ibid.*, p. 394.

son esprit s'enracina solidement dans les couches profondes des expériences accumulées, durant des siècles de luttes, de passions, d'aspirations, — de sorte que cette maison absurde, éternel sujet de plaisanterie pour Halo dans son enfance, devient à ses yeux le symbole des longs efforts de l'homme. Ce fut Chartres, le Parthénon, les Pyramides¹. »

Un choc aussi puissant que celui-ci devait précéder tout ce que Vance pouvait écrire de bon, et donner fermeté et puissance à ses dessins. « Pour qu'un sujet rende et garde toute sa saveur, dit Mrs Wharton, il faut qu'on le porte longtemps en soi, qu'on le médite, qu'on le rumine, qu'on l'alimente de toutes les impressions, de toutes les émotions qui nourrissent le créateur... on n'atteint à la vision personnelle qu'en regardant l'objet représenté assez longuement pour qu'il fasse partie du moi de l'écrivain². »

Dans la forêt du Wisconsin, vers la fin de *The Gods Arrive*, Vance est en proie à une crise spirituelle d'une intensité presque égale à celle que lui avait valu *The Willows*. De même que Maggie Tulliver parvint à se comprendre elle-même à travers *L'Imitation de Jésus-Christ*, de même, en feuilletant les *Confessions* de Saint-Augustin, Vance se rend soudain compte du but vers lequel il s'était inconsciemment dirigé et auquel il tendait de toutes ses forces. « Il sentit que toute sa vie était condensée en ces phrases incisives. « Deviens homme et tu te nourriras de Moi. » C'était là le message de l'expérience de l'âme, et qu'était la jeunesse sinon le Pays de Dissemblance³ ? » Sa mystique grand'mère ne lui avait pas donné d'autres conseils, et Vance était enfin convaincu que, dans la transposition de la douleur selon les plans traditionnels, son œuvre acquerrait la portée puissante et profonde qu'il avait si fiévreusement recherchée jusqu'alors.

1. *Ibid.*, p. 354.

2. *The Writing of Fiction*, pp. 18-19.

3. *The Gods Arrive*, p. 410.

II. — LE CRÉATEUR ET SON MILIEU

D'après Mrs Wharton, l'artiste créateur est soumis d'une façon désastreuse à son milieu. L'esquisse qu'elle nous donne de Ned Winsett démontre bien à quel point, dans son esprit, une époque ou un milieu défavorable —, il s'agit en la circonstance de l'ancien New-York du « temps de l'innocence », — peut nuire au talent le plus distingué :

« Ce n'était pas par goût que Winsett était journaliste ; né malencontreusement dans un monde fermé aux lettres, il avait une vraie vocation d'écrivain. Après avoir publié un petit livre exquis de critiques littéraires, dont cent vingt exemplaires seulement avaient été vendus, et trente donnés, Winsett avait abandonné sa véritable voie, et pris une situation de sous-rédacteur dans un magazine féminin où les réclames se mêlaient aux patrons de robes, aux romans d'amour, et aux affiches de boissons anti-alcooliques ¹ ».

A une époque antérieure, Washington Irving et James Fenimore Cooper avaient pris leur essor dans ce même New-York ; et, avec l'aide puissante d'une grande admiration transatlantique, ils avaient pu mener à bien leur carrière littéraire. Il faut remarquer cependant qu'Irving et Cooper étaient tous deux de vieille souche aristocratique et que, malgré leurs triomphes littéraires, ils restèrent avant tout des gentlemen. Tous les membres de la *Knickerbocker School* connaissaient bien leur public et lui donnaient le genre de livres qu'il réclamait. Or celui-ci ne voulait pas de « petits livres exquis de critiques littéraires ». Un marchand de tels produits en devait faire naître le goût. Et les difficultés que rencontre toujours un tel créateur sont celles dont Wordsworth parlait à Lord Macaulay lorsqu'il disait : « que pendant plus longtemps qu'il ne pouvait se

1. *Au temps de l'Innocence*, p. 105 ; *The Age of Innocence*, pp. 122-123.

rappeler, ses poèmes ne lui avaient pas rapporté de quoi s'acheter des lacets ». En admettant qu'il pût se fournir en paires de lacets, il n'y eut pour aider le pauvre Winsett, aucune des subventions que le gouvernement britannique donna à Wordsworth et celui des États-Unis à Hawthorne.

Les exigences pécuniaires de sa femme tuèrent le talent littéraire de Ralph Marvell. Jusqu'à son mariage les réalités les plus profondes de son existence avaient été les livres qu'il lisait, et les fragments de prose et de vers qu'il rédigeait ¹. Le genre de beauté naturelle qui éveillait son sentiment poétique avait toujours déplu à sa femme ; et le genre d'existence qu'il était contraint de mener pour lui procurer toutes les distractions et tout l'argent qu'elle exigeait était contraire à toute activité créatrice.

John Campton refusa de vivre en Amérique, de diriger l'usine dont il hérita, et de partager les conceptions de vie de sa femme. Il passa vingt ans à Paris, dans la pauvreté et dans une solitude presque continue. Et il « n'avait jamais rien réussi que ce à quoi il attachait parfois le moins d'importance, le travail obstiné de son pinceau ² ». Son succès à ce point de vue était tel qu'il justifiait sa force d'âme et son obstination égocentrique. Grâce à un changement total de milieu, John Campton fut appelé à réussir là où Winsett et Ralph Marvell avaient échoué ³.

Vance Weston est un esprit assez voisin de Campton. Son Utica à lui c'est un *Middletown* assez vague du *Middle West*, et son Paris, c'est New-York. Après avoir essayé New-York et *The Willows*, il a été contraint à retourner chez lui pour y chercher un emploi dans un journal local, et à endurer la banalité de la ville. Quels sont ses sentiments devant une telle obligation ?

« Dès qu'il était revenu à Euphoria il s'était senti

1. *The Custom of the Country*, p. 77.

2. *A Son at the Front*, p. 40.

3. Voir *A Backward Glance*, p. 122.

étranger à la ville ; il n'avait senti se resserrer aucun des liens détendus, il n'avait éprouvé aucun plaisir enfantin à se retrouver chez lui. Il se figurait qu'un homme éprouvait une certaine sensation en revenant dans une de ces vieilles maisons des Lorburn, toutes imprégnées de souvenirs, pleines de signes tangibles du passé ; mais ses propres souvenirs n'allaient qu'à une série de maisons neuves, chacune un peu plus grande, avec une salle de bains plus spacieuse et un garage plus propre que le précédent, mais sans jamais la moindre accumulation de vies et de morts, sorte de carapace que l'on changeait chaque année comme font les écrevisses ¹. »

New-York était son foyer intellectuel, et chaque jour gaspillé et vainement passé dans le *Middle West* était un clou de plus dans le cercueil de son génie.

III. — THÉORIE ET EMPLOI DU CONTE

La théorie de l'esthétique du conte est le point le plus faible de la pensée de Mrs Wharton. Des vingt-cinq pages qui composent le chapitre intitulé *Telling a Short Story* dans *The Writing of Fiction*, la moitié à peine est consacrée au conte, en tant que genre distinct du roman ². Il ressort de ces pages, que, dans le conte, la situation, beaucoup plus importante que le caractère, est susceptible de produire des effets beaucoup plus frappants ; que le bon conte est celui qui a le minimum d'incidents compliquant l'intrigue, et qui tire de chacun de ces incidents le maximum de signification ; qu'un commencement vif, une évolution rapide et un dénouement frappant sont indispensables ; et qu'enfin l'histoire ne doit « arriver » qu'à un seul individu et gagne à ne nous être narrée qu'à travers la conscience d'un seul personnage. Un thème, qui exige une évo-

1. *Hudson River Bracketed*, pp. 200-201.

2. *The Writing of Fiction*, pp. 42-56.

lution des personnages pour une durée considérable, ne convient pas au conte.

Mrs Wharton est beaucoup plus heureuse dans le roman et la nouvelle que dans le conte. Ce n'est pas une opinion uniquement personnelle. Elle se trouve justifiée par l'absence des œuvres de l'auteur dans les recueils connus de contes américains et anglais et par la rareté des commentaires sur ses méthodes et ses principes dans les études des caractéristiques du genre. Les contes ont donc été laissés au second plan dans ce livre ; et ici l'analyse de la théorie du conte ne sera que brièvement faite, suivant les principes de notre auteur.

Il est facile de la dégager, dans une large mesure, des œuvres elles-mêmes. On peut, à cette fin, étudier deux des contes de Mrs Wharton, *The Other Two*, qui parut d'abord dans *The Descent of Man and Other Stories* (1904), et fit partie, plus tard, des traductions qui composent *Les Metteurs en Scène* ; et *After Holbein*, qui, de l'avis général de la critique, est le meilleur du recueil intitulé *Certain People* (1930). Ces deux contes, d'une longueur de dix mille mots environ, sont particulièrement représentatifs des théories de l'auteur. Les sujets et la valeur générale de ces contes ayant été déjà commentés¹, il suffit ici de souligner les aspects qui se rattachent le plus directement à notre but immédiat.

Dans *The Other Two*, nous suivons les étapes successives de la désillusion d'un jeune marié auprès de sa jeune femme déjà deux fois divorcée. C'est à travers Waythorn, le jeune mari, que toute l'histoire nous est contée, avec une pénétration de plus en plus vive. Dans la première partie Waythorn et sa femme viennent de rentrer de leur voyage de noces pour apprendre que la fille du premier mariage de sa femme est gravement malade. Ils attendent le dîner. Durant ces quelques minutes leur conversation met en lumière le passé de Mrs Waythorn, la façon dont

1. Voir chap. I^{er}, p. 14-16 et chap. II, p. 33-34.

son mari, très épris, l'accepte, son attitude envers ses pré-décesseurs — situation qui domine le conte. C'est un homme d'une sensibilité frémissante et qui désire profondément oublier le rôle des anciens maris, et même leur existence.

L'insensibilité de Mrs Waythorn, tout ce qu'il y a de prosaïque et d'indifférent en elle, saute immédiatement aux yeux du lecteur, avant même que Waythorn, encore sous le charme, ne s'en rende compte. La seconde partie traite de la souffrance qu'éprouve Waythorn à la rencontre de l'homme d'une rude et grossière écorce, qui fut le second mari de sa femme. Cette seconde partie s'achève sur une scène provoquée par une erreur de la jeune femme qui verse du cognac dans le café de Waythorn, ainsi qu'elle avait coutume de le faire pour satisfaire le goût de son second mari. Or ce dernier avait agi de même ce matin là devant Waythorn. Dans la troisième partie, Waythorn le rencontre une deuxième fois, mais avec peut-être un peu moins de souffrance que la première, et il fait la connaissance du premier mari. La quatrième partie est un peu rapide et assez hétérogène. Waythorn rencontre « les deux autres » séparément et à plusieurs reprises. Les sentiments pénibles qu'il éprouvait pour eux en arrivent à s'affaiblir. Il commence à comprendre que ce ne sont ni des tyrans ni des idiots, et qu'ils avaient plus mérité de la vie en général — et de Mrs Waythorn en particulier — qu'ils n'ont reçu. Il ne peut plus désormais considérer sa femme comme uniquement à lui, ni lui porter une admiration illimitée. Dans la cinquième et dernière partie, Waythorn, las et désabusé, trouve chez lui, un soir, « les deux autres » ; le malaise de la situation est évité grâce à Mrs Waythorn, qui leur offre le thé comme si de rien n'était. Dénouement ironique dont Waythorn goûte toute la savoureuse amertume. J'ai cité ailleurs une page du dialogue de cette scène finale ¹.

1. Voir pp. 15-16.

Ce conte est admirable, du commencement à la fin. L'évolution du récit n'est jamais embrouillée, bien qu'elle soit plutôt lente. C'est surtout dans la quatrième partie que l'on ressent cette lenteur. La situation possède cette richesse d'intensité dramatique qui, d'une façon générale, donne aux contes leur valeur particulière. Dans le cas présent le conte est encore enrichi du fait que la « situation » arrive au personnage le plus complexe et le plus attachant, et que c'est à travers sa conscience que nous en avons connaissance. Somme toute, il remplit avec éclat les conditions prescrites par Mrs Wharton pour une pleine réussite dans le genre.

Passons maintenant à l'analyse d'*After Holbein*, écrit un quart de siècle plus tard. Il se divise lui aussi en cinq parties. La première est une esquisse préliminaire du caractère du vieux Anson Warley ballotté depuis des années entre l'amour du beau absolu — la pensée vraie, l'art et tous les aspects du sublime — et celui de la notoriété mondaine et de tout ce qui peut être bruyant et clinquant. Dans sa vieillesse, il se trouve d'une médiocrité lamentable, vieillard imbécile et nul. Dans la seconde partie, en tout point parallèle à celle de *The Other Two*, l'intelligence maintenant fort obscurcie d'Anson Warley revit l'époque lointaine où il était fréquemment l'hôte de Mrs Jaspar. Il s'arrête longuement sur les commérages étranges et parfois même macabres qu'il a entendus depuis lors, sur les illusions dont Mrs Jaspar est maintenant victime.

Devenue folle, son intelligence reste dominée par ce qui fut le vrai but de sa vie : recevoir. On prétend, ainsi qu'Anson l'a entendu dire, que tous les soirs elle revêt une robe de velours, se pare de bijoux, descend cérémonieusement l'escalier de sa maison pour entrer dans la salle à manger, où elle se figure voir encore assemblés les

hôtes de sa dernière soirée. Anson rit tout bas de telles absurdités et se félicite d'avoir échappé aux faiblesses de son âge. Mais, Mrs Wharton nous permet très habilement de sonder la raison d'Anson beaucoup plus profondément qu'il ne saurait le faire lui-même ; nous nous apercevons alors qu'il souffre de crises cardiaques et qu'il déraisonne parfois. La troisième partie nous présente Mrs Jaspar au milieu de ses mesquines hallucinations et de ses splendeurs fanées. La quatrième partie nous permet de suivre Anson Warley qui quitte son appartement pour sortir dans l'air froid et cinglant d'une soirée d'hiver ; il est frappé d'une crise d'amnésie, et se trouve soudain devant la maison de Mrs Jaspar. Il croit avoir été invité à dîner dans cette demeure, dont, depuis vingt ans, il n'a plus franchi le seuil. Il faut noter, en passant, combien le sujet de ce conte est plus difficile à mener que celui de *The Other Two*. Ce n'est qu'à la fin de la quatrième partie que les préliminaires sont terminés et que tout est préparé pour le grand choc dramatique. La cinquième partie, dont dépend toute la valeur du conte, est une des plus belles réussites de Mrs Wharton. Cette scène pourrait, sans le déparer, paraître dans *Vanity Fair*. La vieille femme et le vieillard au cerveau troublé se rencontrent dans le salon et, suivant une procession imaginaire, passent dans la salle à manger où ils assistent à un banquet également imaginaire. La scène provoque chez le lecteur l'attente la plus angoissée que l'on puisse concevoir, car il suffirait que l'un ou l'autre reprenne contact avec la réalité, même un seul instant, pour que se produise un choc dont on ne saurait prévoir la violence. Mais ils restent tous deux jusqu'à la fin sous l'heureuse influence de leurs illusions. Dans le dernier paragraphe, Anson Warley quitte la maison des Jaspar et, en descendant, « fit un pas là où un instant auparavant se trouvait le trottoir — et où il n'y avait plus rien maintenant ¹ ».

1. *Certain People*, p. 101.

Ce conte fut écrit quelques années après la composition de *Telling a Short Story*. Caractéristique de ce qu'il y a de meilleur dans l'œuvre postérieure de Mrs Wharton, il s'éloigne beaucoup plus de ses principes que ne le faisait *The Other Two*. Les événements nous parviennent par le moyen de plusieurs personnages, Anson Warley et le garde-malade de Mrs Jaspar, et non pas à travers un seul comme Mrs Wharton le préconisait. La progression vers le dénouement est extrêmement lente, mais, à d'autres points de vue, ce conte est orthodoxe. L'histoire survient au personnage le plus important ; et la conclusion et le dénouement — le banquet imaginaire et le pas dans vide — sont d'une intensité extrême. Si le dessin n'est pas aussi ferme que dans *The Other Two*, l'émotion suscitée est beaucoup plus forte, et les dernières scènes sont infiniment plus dramatiques.

Il ressort clairement de cette brève analyse que Mrs Wharton possède également dans ses œuvres les plus heureuses de ce genre, le jugement subtil, le sens de l'unité émotive, et la sûreté de main qui caractérisent ses romans et ses nouvelles. Et de même qu'elle a, avec le temps, moins de dessin et d'unité, et par contre, plus d'humanité et d'intensité, dans ses romans et ses nouvelles, par une évolution analogue, elle passe, tout naturellement, de la méthode de *The Other Two* à celle que représente si heureusement *After Holbein*.

IV. — LE POINT DE VUE

« Les deux difficultés principales qu'offre le roman, dit Mrs Wharton, sont le choix du point de vue duquel le récit sera envisagé, et l'effort nécessaire pour donner au lecteur l'impression de l'écoulement du temps¹ » Henry James, Percy Lubbock et Mrs Wharton ont souvent parlé

1. *The Writing of Fiction* p. 86.

de cette question du temps, mais sans jamais aboutir à des conclusions précises : le sujet est trop difficile et trop fuyant. L'autre problème — « celui du point de vue — celui du rapport entre le narrateur et le récit », comme l'écrit M. Lubbock, a trouvé en eux les commentateurs les plus éclairés.

On pourrait presque dire que Mrs Wharton commence là où M. Lubbock s'arrête — ou, pour être plus juste, que M. Lubbock nous donne les spéculations d'un théoricien, et Mrs Wharton les commentaires et les conseils d'un artisan. La conclusion principale à laquelle aboutit M. Lubbock est celle de la suprématie de « toute histoire concentrée dans la conscience d'un des personnages, trempée, façonnée et constituée dans son intelligence, au lieu de nous parvenir directement de l'esprit de l'auteur, chose lointaine, vaguement devinée, et n'ayant aucun ferme contour ». Une histoire ainsi « taillée » lui paraît « plus étoffée, plus solide, qu'un rapport simple et non dramatisé ». C'est à cette conclusion qu'aboutit tout son important volume *The Craft of Fiction*.

Mrs Wharton tient pour exacte cette méthode, et elle se contente d'indiquer les difficultés inhérentes à la tâche de mener à bien une histoire en se servant d'une « conscience témoin ». Elle se demande notamment, et c'est là son apport le plus substantiel à l'enquête menée par M. Lubbock, si le romancier doit, de préférence, se borner à un seul point de vue, ou s'il doit permettre à ce point de vue de se déplacer « de personnage en personnage, de telle sorte que toute l'histoire nous soit rapportée sans que l'unité en souffre¹ ». « Il vaut mieux, ajoute-t-elle, ne le laisser se déplacer que le moins possible, et ne laisser l'histoire se développer que suivant deux points de vue (trois au plus) en choisissant comme consciences témoins des personnages, soit étroitement apparentés entre eux intellectuellement et morale-

1. *Ibid.*, pp. 271-272.

ment, soit capables d'une pénétration suffisante pour apprécier le rôle différent joué par chacun d'eux dans l'histoire, de sorte que celle-ci, même vue sous des angles différents, se présente toujours comme *un tout*¹. » Cette formule implique le peu d'importance que Mrs Wharton accorde à l'inutile abondance des personnages interprètes : à son avis, deux valent mieux que beaucoup, un mieux que deux. Des romans tels que *Java Head*, qui a dix points de vue différents, ou *The Ring and the Book* qui, lui, en a neuf, sans compter celui de l'auteur, lui paraissent imposer au lecteur un effort synthétique exagéré et inutile. J'ai déjà dit que M. Lubbock préfère au roman simple le roman à point de vue, parce que celui-ci a été « trempé, façonné et constitué dans une intelligence ». Il en résulte l'unité du ton, la fermeté des contours, sans parler de l'harmonie des proportions.

Mais si une partie du roman a été « trempée » dans une certaine intelligence et une autre partie dans une intelligence différente, comment le tout acquerra-t-il l'harmonie et la proportion recommandées ? Mrs Wharton estime qu'il les acquerra si les « consciences témoins sont étroitement apparentées entre elles, moralement et intellectuellement », c'est-à-dire, se fondant, ou peu s'en faut, dans une unité supérieure. *The Reef* est un des cas les plus heureux d'une telle parenté. Il n'y a ici ni effort, ni besoin fastidieux, de réadapter la vision lorsque le lecteur quitte la conscience d'Anne pour pénétrer dans celle de Darrow. *Hudson River Bracketed* est un essai plus hardi : au début le passage de la conscience de Vance à celle de Halo est difficile. Lors de leur première rencontre, il y a un abîme entre eux, et de ce fait le lecteur éprouve un dépaysement sensible en passant de l'un à l'autre. L'intimité des rapports entre Lily Bart et Lawrence Selden sauve *The House of Mirth* d'une telle erreur, mais le troisième personnage témoin n'a rien de

1. *Ibid.*, *loc. cit.*

commun avec eux ; et en essayant de voir Lily Bart et Selden à son point de vue, on risque de détruire ou de désagréger l'idée que l'on s'était faite d'eux. Et, par surcroît, on nous permet encore d'entendre le récit de deux autres nouveaux points de vue.

Si les personnages témoins doivent être aussi peu nombreux que le récit l'autorise, il va de soi que les déplacements de l'un à l'autre doivent être aussi rares que possible. « Le choix de tels personnages n'est pas chose aisée, avoue Mrs Wharton, mais il est encore plus ardu de décider à quel point on peut avoir recours à chacun d'eux. Il semble que la seule règle soit que, lorsque les événements sont tels que le premier personnage témoin ne saurait les connaître ou les refléter avec quelque vraisemblance, il faille alors avoir recours à une autre conscience¹. » Laisant de côté les romans d'une infériorité évidente tels que *Twilight Sleep* et *The Glimpses of the Moon*, on peut dire que Mrs Wharton se soumet largement à ce principe. Elle fait même preuve, particulièrement dans *The Reef* et *Hudson River Bracketed*, d'une extraordinaire sagacité dans le choix du moment et du moyen les plus propices au changement de vision.

Le principal danger de cette méthode semble être dans la tendance à amoindrir les personnages importants, mais non « témoins ». Morris Townsend, le prétendant infidèle de *Washington Square*, M^{me} de Vionnet et même Chad Newsome de *The Ambassadors*, sont des preuves évidentes de ce danger. Ces personnages sont étroitement en rapport avec les personnages témoins, et ils influencent les destinées de ceux-ci dans une très grande mesure, mais le lecteur a peine à leur accorder l'importance qui leur est due, et, par suite, à ne pas s'élever contre ce qu'il y a, en apparence, d'inutile et d'injustifié dans leur intervention. Sophy Viner, dans *The Reef*, est un exemple de ce type de personnage.

1. *Ibid.*, p. 88.

C'est à travers l'esprit de Darrow et d'Anna Summers Leath que nous connaissons Sophy; tous deux sont insensibles aux qualités maîtresses de celle-ci. D'ailleurs l'idée que Darrow se fait de Sophy et celle que s'en fait Anna ne sont, à aucun moment, « étroitement apparentées ».

Si elles l'avaient été, et si leurs conceptions de Sophy avaient exprimé une parenté morale et intellectuelle entre eux, Sophy n'aurait pas été l'écueil sur lequel le roman vient échouer. Le personnage de Sophy reste, jusqu'à la fin du roman, où elle joue pourtant un rôle de premier ordre, tant soit peu obscur. Elle ne parvient même pas à se livrer à nous par ses propres paroles à cause de l'insuffisance et de l'incompréhension de ses interlocuteurs. Lewis Tarrant, de *Hudson River Bracketed*, personnage analogue à Sophie, c'est-à-dire personnage non témoin jouant un rôle important, est beaucoup mieux réalisé. Ceci vient en grande partie de ce qu'il est doué d'une intelligence limitée mais très précise, en partie de ce qu'il possède une apparence et un port révélateurs de son caractère, et aussi du mépris de Mrs Wharton qui réussit parfaitement dans les personnages méprisables.

CHAPITRE XII

LE STYLE

On connaît le mot si cruel de M. Philip Guedalla : « Il y a eu trois James — James I, James II, et le vieux prétendant ». Depuis qu'il a trouvé ce bon mot meurtrier, tout le monde attribue à Henry James trois manières successives. M. Firkins, plus récemment, a constaté chez William Dean Howells, une progression analogue. Pour exposer cette progression, M. Firkins compare Howells à Henry James et à Mrs Wharton dans un passage très pénétrant et très juste.

« Le style est une substance fragile, et les styles pur sang paraissent tout particulièrement exposés à des réactions de méfiance ou à des reculs de prudence de la part de leurs maîtres versatiles. Ces maîtres doivent ressentir à de certains moments que leur domination n'est qu'un esclavage ; ils doivent alors avoir peur de devenir les esclaves abjects du style. A ce point de vue l'analogie entre M. Howells et M. James est remarquable. Tous deux ont eu ce que Lowell aurait appelé un style somptueux et recherché ; chez les deux, la composition frappe en vertu d'une exactitude de ligne très délicate et d'une réserve de ton raffinée et presque hautaine. Au cours des dernières années de M. Howells et de M. James, la perfection de la forme et le raffinement du ton subirent une dégénérescence évidente... Si l'on veut étendre la comparaison et y faire entrer le style de Mrs Wharton — en respectant la différence entre celui de *The House of Mirth* et celui de *The Custom of the Country*, — il sera presque possible d'affirmer que les styles

les plus subtils sont aussi ceux qui disparaissent le plus facilement¹. »

Ce que le goût austère et classique de M. Firkins méprise sous le nom de « dégénérescence », j'aurais, au contraire, tendance à le louer comme un enrichissement, une « maturité ».

I

« The early Whartonian style », comme le nomme Stuart Sherman² se trouve presque pour la dernière fois dans *The House of Mirth*. On le trouve beaucoup plus clairement, avec toutes ses exagérations et tous ses caprices, dans toutes les nouvelles et tous les recueils de contes antérieurs à *The House of Mirth*. C'est un style net, aigu, saccadé, parfaitement apte à exprimer ce qu'Henry James appelait la *fine asperity* de Mrs Wharton. La première phrase de *The Pelican* en indique la qualité générale :

« She was very pretty when I first knew her, with the sweet straight nose and short upper lip of the cameo divinity, humanized by a dimple that flowered in her cheek whenever anything was said possessing the outward attributes of humour without its intrinsic quality³. »

Dans toutes les premières œuvres de Mrs Wharton le style est ainsi constamment vigoureux et tendu, style adapté à une intelligence toujours frémissante, mais toujours jugulée. C'est un style hardi et fantaisiste, qui frise l'excès, qui y tombe parfois :

« Lily had the odd sense of having been caught up into the crowd as carelessly as a passenger is gathered in by an express train. The blonde and genial Mrs Gormer might indeed have figured the conductor, calmly assigning seats to the rush of travellers, while Carrie Fisher

1. O. W. Firkins : *William Dean Howells*, pp. 319-320.

2. Zeilin et Woodbridge ; *Life and Letters of Stuart P. Sherman*, pp. 83-84.

3. *The Greater Inclination*, p. 49.

represented the porter pushing their bags into place, giving then their numbers for the dining-car, and warning them when their station was at hand. The train, meanwhile had scarcely slackened speed — life whizzed on with a deafening rattle and roar, in which one traveller at least found a welcome refuge from the sound of her own thoughts ¹. »

Cette première manière de Mrs Wharton rappelle le style de W.-C. Brownell, son *kittenish wit* selon le mot de M. Burton Rascoe ; mais en comparant Mrs Wharton à M. Brownell, il faut faire au moins une réserve, — là où M. Brownell n'est le plus souvent qu'espiègle, elle est franchement mordante. Il n'aurait jamais pu écrire cette phrase : « It was her art of transposing second-hand ideas into first-hand emotions that so endeared her to her feminine listeners ² ». Or de telles phrases abondent dans les premières œuvres de Mrs Wharton.

Parmi les écrivains de langue anglaise, c'est de J. Mc Neill Whistler et d'Oscar Wilde qu'elle se rapproche le plus par des phrases de ce genre. Il convient de noter que ces deux maîtres ont subi, tout comme elle, une très forte influence française, constatation qui explique que le style de Mrs Wharton, bien que sans gallicismes évidents, soit assez français dans ses premières œuvres. C'est en somme un style mieux adapté à exprimer une observation critique ou une formule psychologique qu'une émotion profonde. A ses moments les moins heureux il est agité et décousu ; dans les meilleurs, il s'élève à « cette exactitude de ligne très délicate » et « à cette réserve de ton raffinée et presque hautaine » que M. Firkins trouve chez Howells. Je voudrais citer au moins un passage indiquant la beauté et la précision dont ce style est susceptible :

« Claudia accomplished some shopping in the spirit of

1. *The House of Mirth*, p. 376.

2. *The Greater Inclination*, p. 56.

perfunctoriness that robs even new bonnets of their bloom ; and this business despatched, she turned aimlessly into the wide inviting brightness of the streets. Never had she felt more isolated amid that ordered beauty which gives a social quality to the very stones and mortar of Paris. All about her were evidences of an artistic sensibility pervading every form of life like the nervous structure of the huge frame — a sensibility so delicate, alert and universal that it seemed to leave no room for obtuseness or error. In such a medium the faculty of plastic expression must develop as unconsciously as any organ in its natural surroundings ; to be « artistic » must cease to be an attitude and become a natural function. To Claudia the significance of the whole vast revelation was centered in the light it shed on one tiny spot of consciousness — the value of her husband's work. There are moments when to the groping soul the world's accumulated experiences are but stepping-stones across a private difficulty ¹. »

Le mot exact à sa place exacte (*proper words in proper places*) : telle est la définition que Swift a donnée du style parfait. Et la qualité dominante de ce passage est précisément la facilité et la justesse exceptionnelles du choix des mots, des sons, et de leur distribution.

Ce qu'il faut étudier surtout dans la première manière de Mrs Wharton c'est le choix des sons. Sir Arthur Quiller-Couch fit observer que « le premier secret de la belle prose anglaise, ou peu s'en faut, c'est le jeu complexe des sons ; sur ce point aucune autre langue ne saurait rivaliser avec la nôtre ² ».

Dans la première phrase la suite des voyelles dans les syllabes accentuées est très savamment combinée :

« Claudia accomplished some shopping in the spirit of perfunctoriness that robs even new bonnets of their

1. *Crucial Instances*, pp. 85-86.

2. Sir Arthur Quiller-Couch ; *On the Art of Writing*, p. 140.

bloom; and this business despatched she turned aimlessly into the wide inviting brightness of the streets. »

Dans la première moitié de la phrase c'est le *o* qui domine ; mais le *e* revient trois fois. Dans la seconde moitié, jusqu'à « aimlessly », il y a un va-et-vient de sons qui répond au sens, et ce n'est qu'avec le nouveau tour de l'esprit du personnage qu'on retrouve une suite de voyelles persistant à travers l'expression « wide inviting brightness ». Il faut noter aussi à quel point le mouvement de la phrase est embelli par les deux expressions qui se contrebalancent : « of their bloom » et « of the streets ». Ce qui importe surtout, c'est à quel point le mouvement de la phrase est ingénieusement adapté à l'esprit de Claudia. Cette adaptation devient plus impressionnante pour qui se rend compte du sens de tout le développement. L'étude de la troisième phrase du morceau ne sera pas moins fructueuse. C'est la voyelle *e* qui domine :

« All about her were evidences of an artistic sensibility pervading every form of life like the nervous structure of the huge frame — a sensibility so delicate, alert and universal that it seemed to leave no room for obtuseness or error. »

Il faut remarquer, d'ailleurs, la présence d'autres suites de voyelles dans les phrases « nervous structure » et « no room for obtuseness ». Ici cependant, c'est plutôt la suite des *r* et des *l* que l'enchaînement des voyelles qui fait la beauté musicale de la phrase :

« All about her were evidences of an artistic sensibility pervading every form of life like the nervous structure of the huge frame — a sensibility so delicate, alert and universal that it seemed to leave no room for obtuseness or error. »

Il est inutile de pousser plus loin l'analyse de la valeur musicale de la prose de la première époque de Mrs Wharton. Passons plutôt à l'étude de la valeur caractéristique et individuelle de cette prose. Cette qualité réside surtout

dans les images épigrammatiques dont des exemples ont déjà été cités. Il y en a des centaines dans les trois premiers recueils de contes ; *The Greater Inclination*, *Crucial Instances*, *The Descent of Man and Other Stories* ; et c'est dans ces recueils que nous en prendrons des exemples. Il suffit d'en citer une demi-douzaine puisqu'ils sont tous de la même veine : « What was the staunchest code of ethics but a trunk with a series of false bottoms ? » se demande un homme désespéré, dans *A Cup of Cold Water*¹. L'auteur fait remarquer d'une jeune fille dont la mère fait un éloge inopportun : « Her mother's expositions and elucidations cheapened her beauty as signposts vulgarize a woodland solitude² ». Dans *The Angel at the Grave*, Mrs Wharton note : « When the daughters were called on to strike a filial attitude about their parent's pedestal, there was little to do but to pose gracefully and point upwards ; and there are spines to which the immobility of worship is not a strain³ ». Un des personnages les plus aimables se laisse aller à décrire une connaissance dans les termes suivants : « His ideas were as simple and inconsecutive as the propositions in a primer, and he spoke slowly with a kind of uniformity of emphasis that made his words stand out like the raised type for the blind⁴ ». Dans *The Mission of Jane*, cette jeune fille glaciale est ainsi présentée : « Her young mind remained a mere receptacle for facts : a kind of cold-storage from which anything which had been put there could be taken out at a moment's notice, intact but congealed⁵ ». Enfin voici un exemple plus révélateur encore — car c'est l'abondance, plutôt que le caractère individuel de ces images qui distingue cette première manière de Mrs Wharton : « Admiring readers learned the name of the only breakfast-food

1. *The Greater Inclination*, p. 197.

2. *Ibid.*, p. 131.

3. *Crucial Instances*, p. 37.

4. *Ibid.*, p. 138.

5. *The Descent of Man, etc.* (Londres), p. 179.

in use at his table, of the ink with which « The Vital Thing » had been written, the soap with which the author's hands were washed and the tissue-builder which fortified him for further effort. These confidences endeared the Professor to millions of readers and his head passed in due course from the magazine and the newspaper to the biscuit-tin and the chocolate-box¹ ».

Ce qui donne à ces images leur ton particulier, c'est la manière dont des matières, dépourvues de toute beauté naturelle, sont vêtues, prenant une forme soignée et élégante.

II

On commence à trouver une nouvelle manière dans *Madame de Treymes* (1907) et elle est évidente dans *The Reef* (1912). Dans ces livres, comme dans tous ceux de la même époque, on constate une nouvelle limpidité, un « calme vivant » pour adopter l'expression dont Mrs Wharton fait usage pour indiquer le trait essentiel de l'héroïne de *The Reef*. Bien plus tard, au cours de l'automne 1928, Mrs Wharton expliqua la transformation qu'avait subie son style : « Il n'y a rien que j'aie jamais détesté autant que le brillant superficiel, la passementerie... L'expérience corrigea ma tendance naturelle à m'exprimer d'une façon piquante et j'eus conscience — et je m'en suis réjouie — d'avoir modéré mon style, de l'avoir rendu plus égal, moins perceptible² ». La description que Mrs Wharton donne ici de sa seconde manière est d'une modestie excessive : les expressions « plus égal » et « moins perceptible » n'indiquent que des qualités négatives. Les qualités positives de sa seconde manière se révèlent à qui compare à la description de Paris déjà citée celle qui suit :

1. *Ibid.*, p. 31.

2. *The Spectator*, Nov. 3, 1928.

« For two years his eyes had been subdued to the atmospheric effects of London, to the mysterious fusion of darkly-piled city and low-lying bituminous sky; and the transparency of the French air which left the green gardens and silvery stones so classically clear yet so softly-harmonized, struck him as having a kind of conscious intelligence. Every line of the architecture, every arch of the bridges, the very sweep of the strong bright river between them, while contributing to this effect, sent forth each a separate appeal to some sensitive memory; so that, for Darrow, a walk through the Paris streets was always like the unrolling of a vast tapestry from which countless stored fragrances were shaken out¹. »

Il n'y a rien ici de « cette compétence assurée de Mrs Wharton, dure et étincelante, comme un diamant, rutilante d'ironie² » de la première manière, ainsi que la décrit M. Joseph Warren Beach. Il y a eu un relâchement, un adoucissement, le ton est devenu plus intime, la phrase plus coulante. Si cette transformation est due à quelque influence extérieure, c'est certainement à Henry James qu'il faut l'attribuer. J'ose dire que si Henry James était mort en 1900, sans avoir écrit *The Ambassadors*, *The Wings of the Dove* et *The Golden Bowl*, le style de Mrs Wharton aurait suivi une courbe différente. Il faut remarquer tout de suite que des parties importantes de *The Reef* et de *Madame de Treymes*, et notamment le premier chapitre de cette nouvelle, ont de très étroites parentés avec l'œuvre d'Henry James.

Dans le passage déjà cité de M. Firkins, il fait remarquer que « les maîtres doivent sentir que leur domination n'est qu'un esclavage ». C'est très vraisemblablement le sentiment de cet esclavage qui a dû présider à la transformation du style de Mrs Wharton. La musique de cette seconde

1. *The Reef*, p. 40.

2. J. W. Beach : *The Outlook for American Prose*, p. 252.

manière provient de la distribution judicieuse des mots et des phrases qui, en tant que mots et phrases (et non plus en tant que syllabes comme dans la première manière) ont un rapport tonique entre eux. La suite tonique principale de la première phrase de l'extrait cité de *The Reef* est « atmospheric — mysterious fusion — bituminous, » et celle de la seconde est « transparency — gardens... stones — harmonized ». Il faut noter ici « darkly-piled city — low-lying sky » et « green — silvery — clear ». Cette musique est bien plus simple que celle de la première manière, elle est moins factice, plus coulante.

On remarquera cependant dans la seconde phrase, au moins dans la seconde moitié de celle-ci, les *a* divers qui reviennent : « for Darrow a walk through the Paris streets was always like the unrolling of a vast tapestry from which countless stored fragrances were shaken out. » L'enchaînement des liquides enrichit la musique et — chose plus importante encore — fait que ce morceau, ainsi que tout le passage dans une certaine mesure, donne au lecteur l'impression de l'état d'esprit de Darrow, qui se laisse aller à une lente et paisible méditation. Dans la seconde phrase il faut remarquer aussi le ton de la première moitié. La périodicité y joue un rôle de premier plan, et celui des répétitions comme « architecture » et « arch », « bridges » et « bright », est à peine moins important. La diversité des ressources de Mrs Wharton dans cet extrait ne nous permet pas de la soupçonner d'avoir eu recours à des moyens factices comme ceux de sa première manière.

Enfin la différence profonde entre les effets musicaux des deux extraits n'est peut-être pas sans rapport avec celle qui sépare les deux personnages : Claudia Day et George Darrow, à la personnalité infiniment plus intense, plus profonde.

III

Si la progression de la première à la deuxième manière me paraît être une marque de maturité, celle de la seconde à la troisième n'est qu'une « dégénérescence ». M. Firkins cite *The Custom of the Country* comme exemple de cette dégénérescence ; il me semble qu'il vaut mieux choisir une œuvre plus tardive. Prenons donc plutôt *The Glimpses of the Moon* où se trouve encore un personnage se promenant à travers Paris :

« All day he wandered, avoiding the fashionable quarters, the streets in which private motors glittered five deep, and furred and feathered silhouettes glided from them into tea-rooms, picture-galleries and jewellers'shops. In some such scenes Susy was no doubt figuring : slenderer, finer, vivider, than the other images of clay, but imitating their gestures, chattering their jargon, winding her hand among the same pearls and sables. He struck away across the Seine, along the quays to the Cité, the network of old Paris, the great grey vaults of St. Eustache, the swarming streets of the Marais. He gazed at the monuments, dawdled before shop-windows, sat in squares and on quays, watching people bargain, argue, philander, quarrel, work-girls stroll past in linked bands, beggars whine on the bridges, derelicts doze in the pale winter sun, mothers in mourning hasten by, taking children to school, and street-walkers beat their weary rounds before the cafés¹. »

Ni le paragraphe, ni les phrases n'ont d'unité musicale. Le style est sans rythme soutenu, sans ligne précise. Il révèle une disposition analogue à celle de Walpole ou de Wells, à dépeindre par effets isolés tels que « derelicts doze », « mothers in mourning », « beat their weary rounds », ou par entassement des détails.

C'est un style sans élévation, d'une éloquence facile et

1. *The Glimpses of the Moon*, pp. 315-316.

recherchant un charme factice dans l'ornement extérieur et superficiel. Le seul côté du personnage auquel ce style fasse écho, est son ahurissement, — mais on n'y retrouve ni sa douleur, ni son désespoir.

On a déjà fait observer que l'image épigrammatique est l'un des traits essentiels de la première manière de Mrs Wharton. Dans les œuvres postérieures à *The Fruit of the Tree* (1907) l'épigramme devient de moins en moins fréquente. Elle s'était fiée à elle au début pour faire naître chez le lecteur l'état d'esprit ironique vers lequel sa conception de la vie l'entraînait. Comme exemple de la puissance d'effet du style épigrammatique, on lira ce morceau tiré de *Madame de Treymes* :

« Mrs Elmer Boykin was a small plump woman, to whose vague prettiness the lines of middle age had given no meaning ; as though whatever had happened to her had merely added to the sum total of her inexperience. After a Parisian residence of twenty-five years, spent in a state of feverish servitude to the great artists of the Rue de la Paix, her dress and hair still retained a certain rigidity in keeping with the directness of her gaze and the unmodulated candour of her voice. Her very drawing-room had the bright atmosphere of her native skies, and one felt that she was still true at heart to the national ideas in electric lighting and plumbing ¹. »

La rapidité, la verve, la puissance sarcastique de ce passage n'ont pas besoin de commentaires. Mais l'usage persistant de cette méthode, son emploi presque ininterrompu dans certains chapitres, lasse le lecteur et cesse d'agir sur sa sensibilité. Avertie, peut-être, du péril qui guette tout romancier qui abuse de cette sorte de style, Mrs Wharton en vint à un style dont ce passage, analogue à l'autre en tant que méthode générale et effet visé, donne une juste conception :

1. *Madame de Treymes*, pp. 43-44.

« Anson Warley had had his moments of being a rather remarkable man ; but they were only intermittent ; they recurred at ever lengthening intervals ; and between times he was a small poor creature, chattering with cold inside, in spite of his agreeable and even distinguished exterior... It was in the interest of his lonely fidgety unemployed self that Warley, in his younger days, had frequented the gaudiest restaurants and the most glittering Palace Hotels of the two hemispheres, subscribed to the most advanced literary and artistic reviews, bought the pictures of the young painters who were being the most vehemently discussed, missed few of the showiest first-nights in New-York, London or Paris, sought the company of the men and women, especially the women, most conspicuous in fashion, scandal, or any other form of social notoriety, and thus tried to warm the shivering soul within him at all the passing bonfires of success ¹. »

Il est évident que Mrs Wharton éprouve devant Warley le même froid dédain que devant Mrs Elmer Boykin et qu'elle vise à faire partager ce dédain au lecteur. Mais quelle différence dans la méthode ! L'idée doit maintenant produire tout son effet sans l'aide du style. L'unique qualité d'une telle façon d'écrire, c'est sa neutralité. Elle n'interpose aucun intermédiaire entre l'idée et le lecteur. Ainsi que dans l'extrait de *The Glimpses of the Moon* cité plus haut le procédé est poussé trop loin. On trouve une tendance à adopter les modes d'expression les plus faciles au lieu de rechercher le terme le plus approprié. On peut se réjouir de l'élimination de l'épigramme et de l'image trop recherchés : il n'en reste pas moins vrai que cette élimination a entraîné une perte de la vivacité et de la vigueur qui avaient donné une valeur toute particulière au style.

1. *Certain People* 63-64.

IV

Nous parlerons dans un autre chapitre de l'art admirable avec lequel, Mrs Wharton sait décrire les émotions esthétiques et les objets qui les font naître. Ici il y a lieu cependant d'essayer de montrer le développement dans sa manière de décrire. Dans *The Problem of Style* M. Middleton Murry écrit : « Où il y a une réaction émotive authentique vis-à-vis des objets du monde extérieur, il y a aussi une perceptivité sensitive pénétrante ; et la vivacité de la perception est l'assurance de l'authenticité de l'émotion. Toute littérature descriptive de quelque valeur est basée sur cette activité, activité que l'on peut assez facilement distinguer de cette accumulation des détails qu'à tort on appelle description. Car, dans le cas de cette accumulation, le détail qui n'a point causé d'émotion forte à l'écrivain, ne peut éveiller aucune émotion chez le lecteur. Tandis que dans l'autre cas la vivacité avec laquelle l'objet s'est révélé à l'écrivain lui donne un relief, une prééminence des parties essentielles qui manquent totalement à la vision terre à terre de celui qui s'est fait une méthode de l'accumulation des détails ¹. »

Dans la première aussi bien que dans la deuxième manière, Mrs Wharton a de la vivacité. Les parties essentielles sont mises en relief ; et elle sait éveiller une sensation forte et agréable chez le lecteur. Prenons par exemple ce passage de *The Fruit of the Tree* où Mrs Wharton décrit une scène d'hiver dans un pays près de New-York :

« As Amherst looked where she pointed, the squirrel leapt to another tree, and they stole after him through the hushed wood, guided by his grey flashes in the dimness. Here and there, in a break of the snow, they trod on a bed of wet leaves that gave out a breath of hidden life, or a

1, J. Middleton Murry : *The Problem of Style*, p. 100.

hemlock twig dashed its spicy scent into their faces. As they grew used to the twilight their eyes began to distinguish countless delicate gradations of tint : cold mottlings of grey-black boles against the snow, wet russets of drifted beech-leaves, a distant network of mauve twigs melting into the woodland haze. And in the silence, just such fine gradations of sound became audible ; the soft drop of loosened snow-lumps, a stir of startled wings, the creak of a dead branch, somewhere, far off in darkness ¹ »

L'impression de l'espace, du silence, le contraste entre l'arrière-scène monotone, inanimée, et les détails vivants et vigoureusement dessinés de l'avant-scène sont admirables.

Le « mode » de la scène s'empare de l'intelligence et de la sensibilité du lecteur. A côté de ce passage admirable mettons-en un autre, écrit vingt-cinq ans plus tard.

Mrs Wharton y décrit une promenade en auto dans la banlieue de Londres :

« They flew on thourgh empty streets, through lamplit suburbs and dark bosky lanes. They sped under park walls overhung with heavy midsummer foliage, past gates with guardian lodges just glimmering into sight, through villages asleep about their duck-ponds, their shaded commons and sturdy church towers. The road wound and wound, then rose and breasted a wide stretch of open heath, soaring, soaring, Vance's heart rose with it, swinging upwards to the light. He sat still, clasping her to him. She had fallen asleep, and her little head lay on his shoulder. As they reached the summit of the ridge the chauffeur lowered his speed, but without stopping, and slowly they glided along above shadowy sweeping distances, vales studded with scattered trees, villages and towns, with a spire or tower starting up into the light from the gray crouching roofs ². »

Ce passage manque de perspective ; il n'y a pas de détails

1. *The Fruit of the Tree*, p. 135.

2. *The Gods Arrive*, p. 290.

saillants, d'images vivantes, de ton prédominant. Il n'y a qu'une vue générale et une accumulation de détails. Le procédé révèle la même sorte de « dégénérescence » qu'on a remarqué dans l'analyse des transformations que subit le style de Mrs Wharton.

V

L'évolution du dialogue dans les œuvres de Mrs Wharton est, dans une grande mesure, un exemple de l'évolution générale de son art. On constate un éclat presque monotone et fatigant dans les discours des personnages des premières œuvres. On peut lui reprocher, ce qu'on a si souvent reproché à Meredith et à Henry James, d'avoir prodigué à ses personnages les qualités et les défauts de sa propre intelligence. Et dans les premiers ouvrages de notre auteur, il y a bon nombre de discours dont la seule valeur réside dans le brillant de leurs tours et de leurs expressions.

La théorie qui dirige sa technique dans les années de maturité se trouve nettement exprimée dans *The Writing of Fiction* :

« La narration, — disposant de grandes ressources de souplesse et de variété, ayant un si riche répertoire, allant des grands effets orchestraux jusqu'à la vibration d'une corde unique, — doit donc supporter le poids du roman. Le dialogue, aide précieuse, ne doit jamais être plus qu'une aide. Il faut s'en servir avec discernement, avec toute la mesure avec laquelle un chef se sert d'une goutte de condiment pour assaisonner tout le plat.

« L'usage du dialogue dans le roman est un des rares aspects de l'art dont on sait donner une règle assez nette. On devrait le réserver pour les moments de crise, on devrait le considérer comme l'écume de l'onde de la narration... L'usage discret du dialogue sert non seulement à rehausser les crises du roman ou du conte, mais aussi à lui apporter dans son

ensemble un effet plus marqué de développement continu¹.»

Dans les romans de la grande époque — commençant par *The House of Mirth* et se continuant jusqu'à *A Mother's Recompense*, Mrs Wharton observe cette théorie de la discrétion dans l'usage des dialogues et en obtient les plus heureux résultats. Il serait difficile de surpasser à ce point de vue la discrétion de *The Reef* où elle se sert avec tant d'art du monologue intérieur qu'avait si puissamment développé Henry James auparavant. Si elle devient moins discrète avec le temps, il faut tenir compte par contre de ses progrès dans la présentation des personnages à l'aide du dialogue. Mrs Wharton parvient à faire ressortir, par le tour même des phrases, ce qui est caractéristique du personnage qui parle.

Ses emplois du dialogue ne sont cependant pas toujours aussi heureux. Elle réussit parfaitement lorsqu'il s'agit du New-Yorkais, aristocrate, pseudo-aristocrate, ploutocrate, bien pensant ou esprit fort, délicat ou robuste, jeune ou vieux, homme ou femme. Elle réussit tout aussi bien lorsqu'il s'agit de gens de la Nouvelle Angleterre : fermiers d'*Ethan Frome*, villageois de *Summer*, Adelaïde Painter dans *The Reef*. Le dialogue des personnages français, notamment ceux d'*A Son at the Front* et de *The Custom of the Country*, n'est guère moins réussi : à ce point de vue elle peut rivaliser avec Conrad dans *Lord Jim* et avec Bennett dans *The Old Wives' Tale*. Il en est de même avec ses personnages déracinés, avec les Américains dont la patrie spirituelle est l'Europe : de *Madame de Treymes* jusqu'à *The Children*, elle les présente à travers leurs discours de la plus heureuse façon que l'on puisse concevoir. De plus Mrs Wharton possède la maîtrise des rythmes brusques et saccadés qui se sont développés depuis la guerre ; elle s'en sert avec une justesse et un doigté remarquables dans *Twilight Sleep*, *The Children*, *Hudson River Bracketed*, *The Gods Arrive*.

1. *The Writing of Fiction*, p. 73.

Elle est malheureusement beaucoup moins adroite quand elle a affaire à des Américains du *Middle West*. Le reproche, qu'on lui a si souvent fait, de ne connaître que d'une manière insuffisante les pays de l'ouest, trouve ici même sa raison d'être. Les gens du Nebraska, dans *The Custom of the Country*, Elmer Moffatt et les parents d'Undine Spragg, parlent une langue excessivement simplifiée et « stylisée ». Les parents de Coral Hicks, dans *The Glimpses of the Moon*, originaires eux aussi du Nebraska, subissent la même déformation caricaturale dans leurs discours. Plus intéressant est le cas des Manford dans *Twilight Sleep* : Pauline, née dans une ville manufacturière du *Middle West*, parle une langue qui, malgré quelques réussites, est très exagérée dans son ensemble. Dexter, né en Minnesota et en grande partie assimilé aux mœurs de New-York, parle une langue qui est un subtil composé.

De tous ses romans c'est *Hudson River Bracketed* qui a la plus riche variété de dialogues heureusement menés et variés. On prévoyait que ceux des Spear et de leurs connaissances seraient bien menés, car ils sont de New-York et appartiennent au milieu de Mrs Wharton. On prévoyait également un succès avec les villageois de Tracy's Landing, — qui ressemblent étroitement à ceux de la Nouvelle-Angleterre dépeints dans *Summer*. Mais on est surpris de l'aise dont Mrs Wharton fait preuve dans les discours de la famille du héros, habitants du *Middle West*. Elle se montre, là, l'égale de Dreiser ou de Sinclair Lewis. Le héros lui-même n'offrait pas une si grande difficulté : artiste et chercheur d'impressions, il ressemblait suffisamment à Mrs Wharton pour qu'elle se sente à même de lui faire parler une langue vivante et vraisemblable. Il ne s'agissait, en somme, que de présenter ses propres modes de pensées et d'expression, en les simplifiant, en les modernisant, en les vulgarisant. Elle y réussit parfaitement. Les discours de Vance sont admirables du début jusqu'à la fin.

CHAPITRE XIII

L'HISTOIRE SOCIALE DE NEW-YORK

Mrs Wharton nous a peint l'histoire sociale de New-York pendant près de quatre-vingt-dix ans ; mais le New-York qu'elle évoque est singulièrement étroit. C'est le New-York qui ressemble parfaitement à l'Angleterre de Galsworthy telle que Stuart Sherman la décrit dans ce passage :

« Ces femmes Cythérées, en qui la puissance mystérieuse de la beauté atteint sa force suprême, ne sont pas seulement l'acquisition, mais la création d'une classe richissime. L'épanouissement de leurs charmes, le bonheur qu'elles peuvent répandre, et jusqu'à leur existence, dépendent de la présence quelque part de ce lien inexorable qui lie les fortunes et les familles entre elles. Lorsqu'un oiseau s'échappe de la cage dorée d'un de ces possesseurs de grande fortune, il faut qu'il y ait quelque part une autre cage dorée pour le recevoir. Il faut en conclure qu'un cœur qui cherche le bonheur ne peut choisir entre la beauté et la richesse : il lui faut les deux.

« ... Une lecture attentive vous révélera, qu'au siècle dernier les héros et les héroïnes de Galsworthy montaient des chevaux pur sang, et que dans le nôtre ils conduisent des voitures des plus grandes marques ; que les hommes qui cueillent gracieusement « la fleur noire » hésitent entre des broches de diamants et des colliers de perles pour orner la joie de leurs yeux ; qu'une beauté qui peut troubler l'ordre établi est toujours délicieusement habillée et parfumée

des plus rares parfums : que la jeunesse romantique parcourt l'Italie ou l'Espagne pour se guérir d'une crise d'indécision, que les parents font collection de Corot ou de Goya pour orner les murs de leurs exquises demeures de campagne ; et qu'en somme on ne pourrait arranger un cadre à l'une de ces passions dévorantes à moins de cent ou cent cinquante mille livres de rente par an¹. »

Sherman, selon son habitude, a écrit ce morceau avec une pointe d'ironie et n'a pas reculé devant des exagérations évidentes. Il est du reste évident que ces remarques ne sauraient s'appliquer à toute l'œuvre de Galsworthy : *Fraternity* et *Saints' Progress*, pour ne citer que deux ouvrages, ne sont basés sur aucune donnée de ce genre. Néanmoins, ces remarques n'indiquent pas seulement la tendance générale de Galsworthy ; elles représentent parfaitement la vérité essentielle du monde de Galsworthy². Elles représentent non moins parfaitement, et avec les mêmes réserves, la tendance générale des romans de Mrs Wharton.

L'un de ses premiers romans met un personnage dans une situation, une *crucial instance*, qui le porte à méditer sur la scène sociale avec un esprit aussi désabusé que celui de Stuart Sherman. A la veille de sa défaite sociale cet homme, Woburn, se rend à un bal splendide pour jeter un dernier coup d'œil sur le monde qui l'a séduit et sur les gens qui l'ont entraîné vers l'échec définitif. Les observations qu'il se permet dans cet état d'esprit expriment si bien la pensée de Mrs Wharton au sujet de New-York qu'elles demandent à être citées en entier :

« Pour les jeunes filles du monde de Miss Talcott, l'hommage d'un homme intelligent qui devait travailler pour gagner sa vie avait la saveur particulière d'un fruit défendu ; mais épouser un tel homme serait une faute aussi

1. *Men of Letters of the British Isles* (W. E. Rudge, 1924) p. 72.

2. Voir Guyot : *John Galsworthy, Le Romancier*, surtout pp. 10-13.

impardonnable que de faire arrêter sa voiture devant une couturière bon marché. La pauvreté pouvait rendre un homme irrésistible, mais un revenu fixe était la meilleure preuve d'un esprit stable. Si l'hérédité valait quelque chose, est-ce qu'une jeune fille bien élevée pourrait se fier à un homme dont les parents ont été assez fous pour le laisser sans fonds suffisants ?

« On ne pouvait accuser ni Miss Talcott ni aucune de ses amies de formuler de tels points de vue. Ils étaient implicitement contenus dans la courbe de chaque épaule, dans le bouillonnement de chaque mètre de tulle importé qui paraît le premier plan de la salle de danse de Mrs Gildermere. Les avantages qu'il y a à voiler les crudités d'une doctrine sont évidents pour une intelligence émotive ; et, d'ailleurs, Woburn se rendait compte que c'était au matérialisme souriant des parents que les jeunes filles qu'il admirait devaient cette distinction d'allure, où les cheveux savamment ondulés et les tissus artistement coupés s'alliaient à la sveltesse et l'élancement dus aux sports les plus coûteux, aux mets les plus coûteux, et à l'air le plus coûteux ¹ ».

Puis, Woburn abandonne cette méditation pour examiner avec le même esprit âpre et désabusé chacun des hôtes de Mrs Gildermere. Mrs Wharton lui prête alors des mots coupants et caractéristiques :

« Il se tenait sur le seuil de la porte, scrutant les manières mesquines des femmes et la politesse résignée de leurs partenaires. Était-il possible que ceux-ci fussent ses amis, à lui ? Ces jeunes femmes maniérées, toutes maquillées, peintes et parfumées, et ces hommes dont le visage ressemblait à ces figures de papier que découpent les enfants ? Était-ce à vivre parmi ces marionnettes qu'il avait perdu son âme ? Qu'est-ce qu'ils avaient fait, eux, de noble, d'exceptionnel, de distingué ? Qui savaient leurs noms à

1. *The Greater Inclination*, pp. 185-186.

part les commerçants et les reporters mondains ? Qui étaient-ils pour s'arroger le droit de le juger, lui ? »

Voici des fragments du monologue intérieur d'un homme frustré et exaspéré. Faut-il attribuer à l'auteur les opinions exprimées ici, et la même intensité d'émotion ? C'est une des caractéristiques des premières œuvres de Mrs Wharton que l'auteur ne s'est jamais tout à fait séparé de ses personnages et que sa présence soit évidente surtout lorsque leurs paroles ont la sincérité, l'intimité de celles de Woburn. On ne doit donc pas hésiter à considérer les deux passages cités comme un commentaire direct de l'auteur.

Ces fragments nous rappellent par leur esprit Henry Adams, dans ce qu'il a de plus austère. Ce sont les paroles d'un aristocrate qui se trouve assez sensible aux valeurs esthétiques pour apprécier la grâce et la courtoisie de ce monde mais qui, intellectuellement et moralement, se révolte contre lui.

Lily Bart de *The House of Mirth* et Bessie Westmore de *The Fruit of the Tree* ne se seraient pas trouvées dépayssées parmi les jeunes filles qui fréquentent le salon de Mrs Gildermere.

L'impression que produit Lily sur un observateur pénétrant mais non hostile, est « le sentiment obscur que nombre de gens laids et médiocres avaient dû, de quelque façon mystérieuse, être sacrifiés à la produire¹ ». L'intelligence du mari de Bessie Westmore, plus au courant des réalités sociales, avait un sens plus exact des conditions « qui avaient contribué à la produire. Ses robes n'auraient pas eu des plis si subtils, son menton blanc ne se serait pas niché dans de si riches profondeurs de fourrure, les perles de ses oreilles n'auraient pas reflété la courbe de lignes si pures, si des épaules vêtues d'une robe de quinze sous ne s'étaient penchées pendant des jours et des jours sur des bobines et

1. *Ibid.*, pp. 194-195.

2. *The House of Mirth*, p. 7.

des cardeuses, si des oreilles fatiguées n'avaient entendu jusque dans le sommeil le bruit des métiers¹ ». La vie aisée de Lily, de Bessie et de leurs compagnes est donc achetée à un prix lourd. Et à quoi parvient-elle ? Le monde de Lily Bart est inconsistant et criard. Les hommes se sont enrichis dans des spéculations, ce sont des *bulls* et des *bears* dans le monde financier comme dans la vie sexuelle ; leurs femmes, aussi inutiles qu'eux, ne se soucient que de robes somptueuses, de fêtes coûteuses et de croisières en yacht, où l'on trouve un relâchement moral qui eût effarouché Boccace. Dans ses meilleurs moments Lily se rend très bien compte de ce que vaut ce monde. Trouvant des images singulièrement apparentées à celles de Stuart Sherman, elle compare ce monde à « une cage dorée » et ses prisonniers à « des mouches dans une bouteille² ». A une telle heure de clairvoyance, au moment où elle est sur le point de faire l'effort d'échapper à ce monde, elle étudie avec une vision plus nette, et dans un esprit qui rappelle Thackeray, les convives d'un dîner caractéristique :

« Elle regarda jusqu'au bout de la longue table, étudiant les convives un à un, depuis Gus Trenor avec sa lourde tête de carnivore, enfoncée entre les épaules tandis qu'il dévorait un pluvier à la gelée, jusqu'à sa femme assise à l'autre extrémité de la plate-bande d'orchidées, qui faisait penser, avec son éblouissante belle mine, à la devanture d'une joaillerie sous la lumière électrique. Et entre les deux, quel interminable désert ! Comme ces gens étaient mornes et vulgaires ! Lily les passa tous en revue avec une impatience méprisante. Carrie Fisher, ses épaules, ses yeux, ses divorces et tout son air d'incarner un piquant « écho mondain » ; le jeune Silverton qui avait eu l'intention de gagner sa vie en corrigeant des épreuves et d'écrire un poème épique et qui maintenant vivait de ses amis et ne

1. *The Fruit of the Tree*, p. 49.

2. *The House of Mirth*, pp. 86-87.

faisait plus que la critique des truffes ; Alice Wetherall, incarnation d'une liste de visites, et dont les convictions les plus ardentes avaient trait au style des invitations et à la gravure des menus ; Wetherall, avec son perpétuel tic nerveux d'assentiment et son air d'être toujours de l'avis des gens, avant même de savoir ce qu'ils disent ; Jack Stepney, avec son sourire présomptueux et ses yeux inquiets, à mi-chemin entre l'huissier et une héritière¹. »

Voilà le groupe des mondains ploutocrates vu par Lily Bart ; il n'est pas besoin d'ajouter que Mrs Wharton partage avec elle cette façon pénétrante et mordante de juger.

Un même cercle de nullités ploutocrates tourne autour de Bessie Westmore ; et *The Fruit of the Tree* est souvent rendu pénible par leurs bruyantes allées et venues ; mais il y a dans ce second roman, à l'opposé de *The House of Mirth*, un cercle très restreint d'aristocrates authentiques — Bessie, son père Mr Langhope, et sa confidente à lui, Mrs Ansell. On voit bien la différence qui sépare les deux cercles dans cette phrase caractéristique : « Le Président des usines de Westmore était un homme pimpant et de taille moyenne ; son teint rose foncé révélait la bonne chère et aurait tourné au pourpre s'il avait su l'opinion de Mr Langhope sur les bijoux qui ornaient le devant de sa chemise et sur les épaules rembourrées de sa jaquette² ». Mrs Wharton ne manque pas cependant d'écorcher Mr Langhope avec autant de vigueur que le président des usines. Il nous apparaîtrait faible, exigeant, aussi léger et inconséquent que cette magistrale caricature de vieux gentleman radotant qu'est Mr Woodhouse de Jane Austen.

Il se persuade à lui-même que son beau-fils n'est pas bien élevé puisqu'il ne fait pas de billard avec la grâce et l'adresse suffisantes. Justine Brent, faisant le tour des connaissances et des parents de Bessie et de John Amherst

1. *Chez les Heureux du Monde*, p. 69 ; *The House of Mirth*, pp. 87-88.

2. *The Fruit of the Tree*, p. 110.

pour trouver quelqu'un qui puisse comprendre leurs rapports rejette immédiatement Langhope, voyant bien que : « Sous son originalité de surface, ses audaces verbales, et ses ironies, Mr Langhope était l'esclave des formules acceptées, des avis héréditaires ; il n'avait jamais eu une idée vraiment personnelle sur aucun des problèmes de la vie¹ ». Si ce jugement est dur, il est également très vrai. Mrs Ansell est le pendant féminin de Mr Langhope. Ni Justine, ni John Amherst n'ont la moindre confiance en elle. D'après Amherst, « elle était presque l'esprit incarné du monde dont il se méfiait et dont il avait peur ; sa sérénité, sa tolérance, son adaptabilité avaient l'air de se moquer de tous les enthousiasmes élevés et de toutes les convictions obstinées qu'il avait essayé d'établir sur le sable mouvant de son mariage². » Il faut considérer tous ces personnages, par leur mollesse intellectuelle, par leur ignorance illimitée des réalités de la vie américaine, comme les derniers descendants de l'époque *brownstone*, dont il faudra parler plus en détail en suivant *The Age of Innocence*. Bessie Westmore est le produit que l'on pouvait prévoir de l'atmosphère domestique créée par Mr Langhope et Mrs Ansell. Elle se révèle, à Justine dès le début de leur amitié, à John Amherst dès que sa passion commence à diminuer, d'une faiblesse pitoyable :

« Ce fut toujours un charmant petit caméléon, prenant les couleurs de chacun d'une façon délicieuse, et renvoyant, il faut bien le reconnaître, la plus charmante réflexion... mais quand on la prenait en soi, sans aucun reflet, on s'apercevait qu'elle n'avait aucune couleur propre³. »

Lorsqu'il lui tarde de reprendre sa façon particulière de vivre, ce qui lui manque, ainsi que Mrs Wharton le montre avec une précision impitoyable, c'est « la molle routine des habitudes journalières, le bavardage amusant de sa petite

1. *Ibid.*, p. 427.

2. *Ibid.*, p. 597.

3. *Ibid.*, p. 150.

filles, le trot allongé de son cheval irlandais, à travers la plaine de Hempstead... en un mot, tout ce qui valait la peine de se lever chaque matin¹ ». La maison de campagne qu'elle habite est « sans âme », et le train de vie de son monde paraît à Mrs Wharton « une mince écorce d'habitudes sur une couche vide de pensée ». La destinée de tout un village industriel dépend des velléités toujours changeantes de cette émotive sans intelligence et sans but.

The Custom of the Country, dans lequel une « conclusion masculine « couronne » une observation féminine », pour reprendre le mot de Henry James, est plus riche en tant que document social. Sa valeur de fond, — du moins du point de vue de ce chapitre — est dans la confrontation de l'idéal ploutocrate et de l'idéal aristocrate, dans la discrimination inlassable des façons d'être qui caractérisent ces deux classes. Découvrir la belle simplicité sans façon des aristocrates authentiques est une déception immense pour une ploutocrate vulgaire et prétentieuse telle qu'Undine Spragg. « Elle avait lu dans le « Boudoir Chat » d'un des journaux du dimanche, que les femmes chics employaient du papier à lettre sang de pigeon, et écrivaient avec de l'encre blanchie ; contre l'avis de sa mère elle en avait commandé une grande quantité avec son monogramme en argent². » Effort inutile. La première lettre qu'elle reçoit d'une aristocrate est « sur une feuille blanche démodée, sans même de monogramme — il n'y avait que l'adresse et le numéro de téléphone³ ». Lorsqu'elle dîne chez Mrs Fairford, — Undine disait *take dinner* bien que *dine* suffise à Mrs Fairford — elle est choquée de ne voir au milieu de la table qu'un « plat de fougères » au lieu « d'une tonnelle d'orchidées, » et de constater que l'on sert

1. *Ibid.*, p. 40.

2. *The Custom of the Country*, p. 18.

3. *Ibid.*, loc. cit.

simplement des viandes rôties ou braisées au lieu de « jolies entrées dans des collerettes de papier¹ ».

Dans le salon, au lieu d'un « radiateur à gaz ou d'une grille vernie aux ampoules cachées sous des verres rubis, il n'y a qu'un feu de bois démodé² ». L'hôtesse, « dans une robe noire démodée et avec des bijoux anciens, ne répondait pas à l'idée de style qu'avait Undine³ ». Somme toute, « la maison était petite et assez vieille⁴ »; et Undine s'en alla avec l'impression que « tout était brouillé et énigmatique..., dans ce monde de demi-tons et de demi-lumière, d'éliminations et d'abréviations; et elle ressentit un désir fou de balayer toutes ces toiles d'araignées et de se camper en premier personnage sur la scène⁵ ».

« Restreint, méfiant, bourgeois, tel était l'idéal du New-York primitif⁶ » ainsi que se le rappelle Ralph Marvell. Et, au cours d'un de ses monologues intérieurs si substantiels, il compare les anciennes coutumes de ses ancêtres Dagonet aux coutumes nouvelles des ploutocrates comme Van Degen :

« Comme il poussait les verrous derrière lui et pénétrait dans le hall, avec ses portes en acajou foncé, et l'effet si reposant, si hollandais, de son parquet en marbre noir et blanc, il se disait que ce que Popple appelait le monde ressemblait fort aux maisons qu'il habitait, un enchevêtrement de décorations mal appliquées sur une mince écorce d'utilité. Cette écorce en fer-blanc avait été construite à Wall Street; les décorations sociales avaient été ajoutées à la hâte dans la Cinquième Avenue; et l'union entre cette écorce et ces décorations était aussi monstrueuse, aussi factice, aussi peu semblable à cette croissance graduelle et

1. *Ibid.*, p. 32.

2. *Ibid.*, loc. cit.

3. *Ibid.*, p. 33.

4. *Ibid.*, p. 31.

5. *Ibid.*, p. 37.

6. *Ibid.*, p. 74.

homogène qui fleurit dans ce qu'on appelle le monde, à l'étranger, que celle des chimères de Blois sur les toits des Van Degen et les arc-boutants qui les soutenaient ¹. »

Le monde des Dagonet est le même que celui de Mr Langhope et de Mrs Ansell; le monde des Van Degen est le même que celui des Trenor et des Dorset de *The House of Mirth*. La puissance et l'avenir appartenaient à ces derniers. Avec une lucidité douloureuse Ralph s'aperçoit de la stérilité de la doctrine des Dagonet :

« Tout le monde, ou peu s'en fallait, était en villégiature, mais, de temps en temps, Miss Ray venait dîner chez eux; et Ralph, assis en dessous des portraits de famille et en face de la jeune fille desséchée, déjà fanée au point de ressembler à une de ces grand'tantes, écoutait paresseusement une sorte de conversation que les sujets des portraits auraient pu échanger autour de cette même table à l'époque où l'aristocratie de New-York habitait le Battery et le Bowling Green. Mr Dagonet était toujours agréable à regarder et à écouter, mais ses sarcasmes devenaient faibles et obscurs; ils n'avaient pas de rapport plus intime avec la vie qu'une comédie de la Restauration. Quant à Mrs Marvell et à Miss Ray, elles lui paraissaient plus éloignées encore, aussi éloignées que des fantômes. Il semblait que rien d'important n'existait pour elles, et leurs préjugés lui rappelaient ces poteaux d'avis qui s'adressent à des violateurs de propriétés qui ne viennent plus depuis longtemps ². »

Ces gens si distingués, mais si limités à tous les points de vue, sont les représentants attardés d'une autre époque, qui remonte à trente années en arrière, et dont l'esprit et les contours se retrouvent dans *The Age of Innocence*.

La vie des habitants de New-York, jadis, était celle de « gens qui craignaient le scandale plus que la maladie, qui

1. *Ibid.*, p. 73.

2. *Ibid.*, p. 110.

admiraient le décorum plus que le courage, et qui estimaient que rien n'était plus mal élevé que les « scènes », sinon ceux qui les faisaient ¹ ». C'était la vie de ceux qui croient que « la Cinquième Avenue est le Paradis avec la rue de la Paix en plus ² ». C'était tout un monde de certitudes qu'on n'exprimait pas parce qu'on ne pouvait concevoir qu'elles fussent mises en doute. Dans des crises on n'avait qu'à apprendre le verdict de Mr et Mrs Henry Van der Luyden : leur infaillibilité, en tant que conservateurs de la tradition, dépassait celle du pape, puisqu'elle s'étendait à tout. Mrs Wharton évoque cette existence dans deux passages frappants : « Il y eut un long silence pendant lequel le tic tac de la pendule monumentale en bronze doré placée sur la cheminée résonna comme des coups de canon. Archer contemplait, avec le sentiment de leur majesté, ces deux silhouettes effacées, assises côte à côte dans une sorte de dignité royale, reste d'une autorité héréditaire. Le sort les obligeait à rester les arbitres sociaux de leur petit monde, la dernière cour d'appel du protocole mondain, alors qu'ils eussent préféré vivre dans la simplicité et la réclusion, entretenant leurs beaux jardins de Skuytercliff et faisant le soir des patiences ³ ». Cette impression se confirme encore dans le passage suivant : « Les Van der Luyden étaient très sensibles à toute critique au sujet de leur existence retirée. Par nature timides et réservés, ayant peu de goût pour le rôle d'arbitres suprêmes du bon ton que la destinée leur avait dévolu, ils ne demandaient qu'à se cacher dans la sylvestre solitude de Skuytercliff, et c'était

1. *The Age of Innocence*, p. 338.

2. *Ibid.*, loc. cit.

3. There was a silence during which the tick of the monumental ormolu clock on the white mantelpiece grew as loud as the boom of a minute-gun. Archer contemplated with awe the two slender fated figures seated side by side in a kind of viceregal rigidity, mantelpieces of some remote ancestral authority which fate compelled them to wield when they would so much rather have lived in simplicity and seclusion, digging invisible weeds out of the perfect lawns of Skuytercliff, and playing Patience toge her in the evenings.

Au temps de l'Innocence, p. 45 ; *The Age of Innocence*, p. 52.

seulement par acquit de conscience qu'ils venaient parfois à New-York ¹. »

Les Van der Luyden se tenaient au sommet « d'une petite pyramide solide et glissante où aucune fissure apparente ne s'était encore produite », « La base, formée par ce que Mrs Archer appelait « les gens modestes », se composait d'une majorité de familles honorables telles que les Spicer, les Lefferts, les Jackson, qui s'étaient élevées au-dessus de leur milieu par des alliances avec les classes dirigeantes... Sur ces fondements solides, mais sans éclat, la pyramide s'élevait en diminuant vers le sommet, composée d'un bloc compact et brillant, représenté par le groupe des Mingott, Newland, Chivers et Manson. Au-dessus de ceux-ci il y avait certains êtres privilégiés : Les Dagonet de Washington Square, qui descendaient d'une vieille famille anglaise alliée aux Fox, les Lanning qui s'étaient entr'alliés avec les descendants du comte de Grasse et les Van der Luyden, descendants directs du premier gouverneur hollandais de New-York, apparentés depuis plusieurs générations aux aristocraties française et anglaise ². »

Avec cette hiérarchie, aussi indiscutablement établie que subtilement étagée, le monde de New-York s'approche de très près de l'harmonie parfaite. Chaque geste, grand ou petit, a été posé et étudié à l'avance. On doit parler des fiançailles un an au moins avant le mariage ; un homme du monde est libre d'adopter une situation, mais il ne doit point faire de commerce ; une femme doit commander ses robes à Paris, mais ne les porter que l'année suivante ; on doit habiter un quartier distingué et une maison d'architecture conventionnelle. A l'Opéra il faut écouter religieusement un solo, mais on a le droit de remuer et de bavarder à loisir aux autres moments ; à un grand dîner il faut servir du *Roman punch* et doubler le nombre des sommeliers de

1. *Ibid.*, p. 46 ; *Ibid.*, p. 53.

2. *Ibid.*, loc. cit ; *ibid.*, loc. cit. ; voir aussi *A Backward Glance*, pp. 10-11.

la maison ; il faut posséder ou louer une villa à Newport, ou une terre sur l'Hudson ; en cas d'un adultère il faut s'incliner devant l'attitude prise par la famille de l'époux innocent. Pour assurer la soumission des esprits révoltés, pour dégager chaque individu de toute responsabilité morale vis-à-vis de ses semblables, il y avait toujours la puissance majestueuse et redoutée des Van der Luyden.

Il y avait dans ce petit monde, deux esprits réfractaires qui ne s'inclinaient même pas devant cette puissance et se laissaient aller à certaines nouveautés dangereuses. « Mrs Manson Mingott, l'aïeule de la famille, avait l'habitude de pousser son audace jusqu'aux dernières limites. Elle avait fait construire, pour comble de témérité, dans le quartier lointain du parc Central, une grande maison en brique-crème alors que la pierre brune était aussi de rigueur que la redingote l'après-midi¹. » Il y avait aussi Julius Beaufort. Dans son « salon bouton d'or », Beaufort avait eu l'audace d'accrocher l'*Amour Victorieux*, le nu si discuté de Bouguereau² ». Il aimait aussi étaler devant tout le monde ses relations avec l'unique demi-mondaine de New-York, Fanny Ring. Entre les deux insurgés il y avait une entente tacite ; « la vieille Mrs Mingott avait toujours professé une grande admiration pour Julius Beaufort ; ils se ressemblaient par une certaine similitude dans leurs manières dominatrices et dans les raccourcis qu'ils prenaient à travers les grands chemins des conventions³ ».

L'insuffisance et la faiblesse même de ces innovations nous donnent la mesure de la solidarité de ce monde aristocrate ; cependant des changements s'y produisaient par gradations insensibles ; tout le monde ressemblait plus ou moins à Sillerton Jackson « qui, dès qu'une coutume

1. *The Age of Innocence*, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 17 ; voir *A Backward Glance*, p. 61.

3. *Ibid.*, p. 25.

sociale tombait dans la désuétude, prétendait toujours ne l'avoir jamais suivi ¹ ».

Les aristocrates de *The Custom of the Country* ne sont que des ombres, des survivants du monde de *The Age of Innocence*, et un critique averti pouvait déjà dire à ce monde :

« Vous n'êtes qu'une pauvre petite minorité, vous n'avez pas de centre, pas de concurrence, pas de clientèle. Vous êtes, comme dans une maison abandonnée, un portrait resté accroché au mur. Vous n'aboutirez jamais à rien, tant que vous ne vous mettez pas en bras de chemise et que vous ne descendrez pas dans la rue. Ça ou émigrer ². »

Nul ne s'occupait des aristocrates de New-York, sauf peut-être, ceux, peu nombreux, qui ambitionnaient leurs faveurs. Ils méprisaient la politique qu'ils croyaient vulgaire et plébéienne ; ils étaient indifférents aux lettres, — à Poe, comme Mrs Wharton l'indique dans *False Dawn*, à Whitman, comme elle l'indique dans *The Spark* ; ils méprisaient tout étranger : « Archer aimait à penser que seul un vieux New-Yorkais pouvait apprécier la nuance qu'il y avait, pour New-York, entre un simple duc et un duc parent des Van der Luyden ³ ». C'était une colonie très fermée, très décorative ; ils avaient à la fois simplifié et compliqué la vie pour mieux faire ressortir leur dignité, leur aise, leur plaisir ; selon le jugement sévère mais juste de M. Lovett, ils étaient des êtres « passagers, imitateurs, stériles ⁴ ».

L'étude de *The Age of Innocence* nous conduit logiquement à celle de *The Mother's Recompense*. C'est l'histoire d'une femme du monde qui vers 1900 s'est évadée du monde de New-York pour n'y revenir qu'après la guerre. Ce roman pourrait être un précieux trait d'union entre le vieux New-York et le nouveau New-York, s'il n'était essentiellement un roman de situation. Il vaut mieux rechercher l'interpré-

1. *New Year's Day*, p. 6.

2. *Au temps de l'Innocence*, p. 106 ; *The Age of Innocence*, p. 124.

3. *Ibid.*, p. 51 ; *ibid.*, p. 124.

4. *Lovett*, p. 81.

tation du New-York d'après-guerre dans *Twilight Sleep* où la matière sociale est beaucoup plus riche, en se réservant de se reporter à *The Mother's Recompense*, le cas échéant.

L'abîme qui séparait l'aristocratie et la ploutocratie a survécu à la guerre ; mais il est moins profond dans la nouvelle génération que dans l'ancienne. Les personnages plus âgés de *Twilight Sleep* établissent un enchaînement compliqué d'obligations diverses qui les préoccupe bien plus que la vie elle-même ; les personnages jeunes s'adonnent, presque tous et uniquement, à la recherche de l'émotion. Pauline Manford représente, à l'état extrême, l'esprit des personnages plus âgés. Elle nous apparaît avec toute la brutalité d'une caricature, lorsqu'elle se rend à son manoir tant aimé de *Cedarledge* qui lui coûte si cher.

« Le charme évanescent du printemps parvint à elle dans les vastes étendues vert pâle et mauve de la végétation bourgeonnante ; mais ses yeux ne pouvaient se fixer sur une beauté particulière, sans qu'elle se transforme en terre, fumier, catalogues de pépinières, et notes, surtout en notes... Vingt-cinq mille oignons de plus que l'année précédente... voilà qui lui plaisait. C'était réjouissant de dépenser de plus en plus d'argent chaque année, d'élargir, d'améliorer dans le détail aussi bien que dans les grandes lignes, de faire face à des demandes inattendues avec énergie et promptitude, de marchander sur des notes excessives, de lutter dans des moments difficiles et de sortir de l'année, fatiguée, mais victorieuse, avec des améliorations faites, les notes payées et un montant rassurant à la banque. Pour Pauline, c'était cela la vie ¹. »

Ainsi que son mari le note finement, « elle en jouit autant que les autres jouissent de l'amour ² ». On trouve à la première page du roman le programme caractéristique d'une

1. *Twilight Sleep*, pp. 252-253.

2. *Ibid.*, p. 298.

matinée de Pauline ; et ce programme Pauline le suit fidèlement, jour après jour et d'année en année. Le voici dans son texte anglais pour qu'on se rende compte du style assez bizarre et même un peu « cocasse » de Pauline :

“ 7.30 Mental uplift. 7.45 Breakfast. 8. Psychoanalysis. 8.15 See cook. 8.30 Silent Meditation. 8.45 Facial massage. 9. Man with Persian miniatures. 9.15 Correspondence. 9.30 Manicure. 9. 45 Eurythmic exercises, 10. Hair waved. 10.15 Sit for bust. 10.30 Receive Mother's Day deputation. 11. Dancing lesson. 11.30 Birth Control committee at Mrs — ¹. ”

Comme toutes ses amies c'est « une femme souriante, âgée, aux cheveux de neige, aux mouvements harmonieux, avec un visage couvert de fines petites rides révélant un abus des massages..., d'une sincérité inexorable, d'une charité inconsidérée, d'une pureté invraisemblable..., et d'une mise un peu trop soignée ².

On peut se demander si Pauline avait jamais vécu profondément. Telle qu'elle se présente à nous elle n'a pas de désirs personnels, ni aucun rapport vrai avec elle-même, ni avec les autres. Il lui faut faire partie de groupes, et lorsqu'elle ne fait partie d'aucun, elle se prépare comme une machine qu'on huile. En présence de personnages qui ressemblaient de très près à Pauline, bien qu'ils fussent un peu moins bruyants, la pensée de Kate Clephane se reporte aux visages peu distingués qui avaient peuplé sa vie antérieure en Europe. « Elle en connaissait toutes les rides, mais maintenant elle commençait à voir qu'ils avaient été usés par des émotions et des passions — égoïstes et sordides tant que l'on veut ! — et pas seulement par l'eau glacée et les maux d'estomac ³. »

Un tel sentiment, à moitié dédain, et à moitié exagération, avec une toute petite nuance de pitié, avait amené

1. *Ibid.*, p. 3.

2. *Ibid.*, p. 5.

3. *The Mother's Recompense*, p. 90.

la nouvelle génération de New-York à prendre position contre l'ancienne.

Nona n'est pas l'incarnation parfaite de la nouvelle génération, à opposer à Pauline. Lorsque Nona regardait les clichés des New-Yorkais du temps de l'innocence, « elle éprouva toujours un accès de regret de n'être pas née dans cette époque de loisir, de dog-carts, de phaétons, de tennis modéré, de visites d'après-midi¹ ». Elle ressemble à tous ces points de vue à Vance Weston, et, comme lui aussi, est de vieille souche campagnarde, et new-yorkaise seulement de naissance et d'assimilation.

C'est Lita, la belle-fille de Pauline, qui incarne le mieux les mœurs de la nouvelle génération, Lita « aux yeux clairs et peu profonds comme les topazes les plus coûteuses² » et dont la « sincérité animale — impossible de retenir son attention sur rien qui ne portait pas sur ses besoins immédiats! — paraissait... son charme suprême³ ». On a vu ce que la « vie » signifiait pour Pauline : il faut voir maintenant ce qu'elle signifie pour Lita :

« Ce fut là la valeur de la vie, pour Lita — elle n'en verrait jamais d'autres. De bons parquets pour s'y exercer aux nouvelles danses, des hommes, n'importe lesquels, pour danser, et pour la flatter, des femmes, n'importe lesquelles, pour la regarder et lui porter envie, des gens bourgeois pour les étonner, des gens stupides pour les épater⁴... »

Lita n'est qu'un séduisant petit animal, comme la Lady Griffith de M. André Gide, avec les appétits d'un fauve, la même rapacité à les assouvir, la même apathie dès qu'ils le sont. Pauline est un être mécanique, Lita est un être animal : ni l'une, ni l'autre ne sont individualisées, ni vraiment humaines.

Si l'on veut se convaincre que Mrs Wharton tient la

1. *Twilight Sleep*, p. 43.

2. *Ibid.*, p. 229.

3. *Ibid.*, p. 190.

4. *Ibid.*, p. 285.

société de New-York d'après-guerre pour moins vivante, moins individualisée, que celle d'il y a vingt ou trente ans, on n'a qu'à comparer ce décor d'un dîner chez les Manford, avec celui du dîner chez les Trenor cité plus haut¹ :

« Elle n'eut qu'à regarder les visages rassemblés autour de cet éclat adouci d'argent ancien et de fleurs parsemées, pour en être sûre. Voilà, à l'autre bout de la table, la tête brunie de son mari, belle et ferme dans sa maturité vigoureuse ; à sa droite la marquise de San Fedele, avec les célèbres perles San Fedele brillant sur sa robe noire et discrète, à sa gauche la belle Mrs Herman Toy, charitablement mise à cette place par Pauline qui savait le bruit qui voulait que Dexter Manford soit épris d'elle, et Pauline tenait à ce que son mari fût de belle humeur ce soir. Pour se rendre compte de sa propre valeur elle n'avait qu'à étudier ce groupe, déjà en train de s'amuser, et puis de laisser passer son regard sur les autres, les femmes jeunes et belles, les hommes bien mis et d'allure confiante, Nona, sérieuse, mais empressée, causait avec le rival de Manford, le brillant Alfred Cosby, qui avait dit que Nona était la jeune fille la plus intelligente de New-York. Lita glaciale et à l'écart s'inclinait légèrement pour écouter le compositeur Torfried Lobb ; Jim dévisageait Lita de l'autre côté de la table comme si son adoration faisait un obstacle transparent ; Aggie Heuston, dont la froideur lui valait un air de distinction bien que l'on se plaignît de sa lourdeur d'esprit, octroyait des monosyllabes espacés au pesant Herman Toy ; et Stanley Heuston avec son sourire léger et ironique, qui agaçait Pauline parce qu'elle ne se l'expliquait pas, tenait ses yeux discrètement fixés sur Nona...

« Ce fut un monde qui satisfait pleinement Pauline, un monde tel, sans doute, que son créateur le voulait². »

Ce groupe est aussi conventionnel que l'autre, quoique

1. Voir pp. 239-240.

2. *Ibid.*, pp. 71-72.

plus libre d'allure dans son conventionalisme. Ni au temps de *The Age of Innocence* ni en celui de *The House of Mirth*, il n'eût été possible à Stanley de dévisager une femme qui n'était pas sa partenaire, à moins qu'il ne fût le mari de l'hôtesse et que son caprice ne fût favorisé par elle. Cependant si les conventions sont moins rigides, ce n'est pas parce que les gens sont plus vigoureux ou en ont moins besoin. Y a-t-il dans ce groupe une personne ayant la vie fouguese de Gus Trenor, ou de Carrie Fisher ? Ces femmes de 1928 ont peut-être leur charme, elles ont, certes, la beauté, mais la séduction forte et l'énergie individuelle des femmes de l'époque précédente leur manquent. Si les hommes de 1928 sont riches et très connus, ils sont très loin d'avoir la force sinistre des personnages voraces et puissants qui se promènent dans *The House of Mirth* comme des fauves carnassiers. Ce monde n'est plus que l'ombre de lui-même, soumis à aucune hiérarchie, dont le « oui » et le « non » seraient décisifs, et dont serait reconnue la puissance redoutable de faire et de défaire les vies.

Ce qui irrite un certain nombre de critiques et un beaucoup plus grand nombre de lecteurs, c'est que Mrs Wharton n'écrive que des histoires d'aristocrates, pour des aristocrates. M. John Curtis Underwood dresse leur réquisitoire contre Mrs Wharton, à sa manière franche et cassante :

« Dans ses moments exceptionnels, à longs intervalles, Mrs Wharton, comme la classe dont elle est elle-même un type caractéristique, nous fait croire à quelque chose de mieux que le brillant extérieur ; elle commence, s'élève, mais n'achève pas, retombe, et ne recommence pas.

« Et par cette incapacité de recommencer, de trouver une base solide, de consacrer son talent indiscutable à quelque œuvre qui serve de façon durable et définie à elle-même et au monde entier, elle reste le type achevé de ce groupe égoïste et intelligent de la ploutocratie américaine du

xx^e siècle, dont elle est l'interprète et le si juste représentant ¹. »

Mrs Wharton, « le type si achevé du groupe égoïste et intelligent de la ploutocratie américaine du xx^e siècle » ! Les autres critiques de son attitude sociale, M. Lovett et M. Boynton pour n'en point nommer d'autres, ne s'expriment pas si carrément, mais c'est bien ce qu'ils reprochent tout au fond à Mrs Wharton. Aucun d'eux ne s'est soucié de chercher pourquoi Mrs Wharton n'écrivait qu'au sujet d'aristocrates et de ploutocrates et pour des aristocrates et des ploutocrates. On en trouve la raison dans l'épilogue de *The Age of Innocence*. Théodore Roosevelt, « alors gouverneur de l'État de New-York, venu d'Albany, pour dîner et passer la nuit, s'était retourné vers son hôte et lui avait dit avec sa violence concentrée : « Au diable les politiciens ! Ce sont des hommes comme vous qu'il faut au pays, Archer. Si jamais l'écurie d'Augias peut être nettoyée, il faut que vous y mettiez les mains ² ». En effet Archer y mit les mains, et vers la fin de sa vie il pensa avec plaisir que :

« Tout cela était assez peu de chose ; mais quand il se rappelait les aspirations des jeunes gens de son temps et de son milieu, les limites étroites de leurs ambitions et de leurs plaisirs, sa vie lui semblait moins médiocre. Il n'était pas fait pour la vie publique ; il serait toujours par nature un contemplatif et un dilettante. Mais il s'était enthousiasmé pour de belles causes, et l'amitié d'un grand homme avait été sa force et son orgueil.

« Il avait été, somme toute, ce qu'on commençait à appeler à New-York, un bon citoyen ! Depuis bien des années tout nouveau mouvement philanthropique, municipal, ou artistique, avait compté avec son opinion, demandé son appui. Qu'il fût question de créer une école d'infirmières, de réorganiser le Musée, de fonder un cercle

1. *Literature and Insurgency*, p. 390.

2. *Au temps de l'Innocence*, p. 278 ; *The Age of Innocence*, p. 349.

de bibliophiles, d'inaugurer une nouvelle bibliothèque, d'organiser une société de musique de chambre, on disait toujours : « il faut demander l'avis d'Archer. Ses jours étaient remplis et remplis avec honneur ¹. »

L'admiration amicale que Mrs Wharton portait à Théodore Roosevelt est bien connue. C'est à sa mémoire qu'elle consacra la plus émouvante de ses élégies. Le principe de sa critique sociale n'est pas bien éloigné des meilleurs principes de l'action sociale de Roosevelt. Elle voudrait faire entrer en rapport la vie nationale et la vie des aristocrates de New-York, et faire naître en eux le sentiment des responsabilités sociales. Bien plus, elle voudrait les mettre en rapport avec la vie intellectuelle et artistique du monde, en amenant ces aristocrates à une culture générale et à une sensibilité esthétique, suffisamment développées pour guider la nation et même le monde entier. Elle voudrait élargir, approfondir et diversifier les courants de la vie aristocrate, afin qu'en lieu et place de l'« innocence » de 1870 et de l'animalité de 1920 il y ait la conscience et l'équilibre. En somme elle voudrait faire de l'aristocratie new-yorkaise ce que l'imagination optimiste de Henry James fit de l'aristocratie anglaise et des exilés américains : elle voudrait en faire un monde de Warburtons et de Milly Theales. Le nom de Henry James nous rappelle son désir que Mrs Wharton *should be tethered... in her own backyard* : ce *backyard*, ce fut l'aristocratie new-yorkaise. C'est grâce à elle que Mrs Wharton a écrit ses romans sociaux les plus suggestifs — pour des aristocrates et à des aristocrates, bien sûr — mais dans un esprit d'indignation contre leur complaisance pour la faiblesse et la facilité, qu'elle n'a jamais essayé elle-même de maîtriser.

Nul autre aristocrate américain ne s'est adressé aux siens dans un tel état d'esprit, avec une telle puissance. En réalité il n'est pas facile de trouver un état d'esprit analogue à

1. *Ibid.*, p. 279 ; *ibid.*, pp. 349-350.

celui de Mrs Wharton. On pense à Thackeray, mais c'est pour se souvenir de sa sensiblerie maladive, qui, souvent, détourne sa satire de son but et nuit à sa critique sociale. On pourrait songer aux romans de jeunesse de Jane Austen, mais l'auteur de *Mansfield Park* n'aurait pas renouvelé les satires de sa jeunesse; son respect de la religion l'aurait empêché de créer un autre Mr Collins et son respect de la noblesse l'aurait empêché de reproduire le portrait cinglant et véridique de Lady Catherine. D'ailleurs la satire de Jane Austen est purement destructive, il n'y a pas d'idéal élevé implicitement contenu derrière son ironie. Il faut sortir du roman de langue anglaise pour trouver une œuvre qui soutienne la comparaison. Tourguenev est peut-être le seul auteur qu'on puisse lui opposer. *Rudin*, *Un mois à la campagne*, *Père et Fils*, — pour ne citer que trois de ses œuvres — relèvent de la même forme d'intelligence se donnant à la même tâche. Henry James n'était pas le seul auteur américain qui « était allé en France et avait lu Tourguenev ¹ ».

1. George Moore : *Confessions d'un jeune Anglais* (S ock, 1925), p. 199.

CHAPITRE XIV

L'INTERPRÈTE DE LA FRANCE

« New-York appartient à Mrs Wharton », dit M. Lovett, « par hérédité, par association, par sympathie. C'est son pays comme le Hampshire et le Wiltshire sont ceux de Miss Austen, et le Derbyshire et le Warwickshire ceux de George Eliot. Il n'y a qu'une seule autre ville qui joue dans ses romans un rôle plutôt considérable : c'est Paris, et son Paris, c'est celui de l'étranger ¹. »

Est-il absolument vrai que son Paris soit celui de l'étranger ? Est-ce vrai aussi de la France, de l'Europe ? Sans aucun doute le Paris du touriste ploutocrate et des déracinés joue dans ses romans un rôle considérable. Étudions donc le visage de ce Paris de Mrs Wharton, avant de discuter le verdict de M. Lovett.

I. — LE PARIS DE L'ÉTRANGER

Le centre de Paris, dans les romans de Mrs Wharton, c'est l'hôtel Nouveau-Luxe, nom que l'on rechercherait en vain dans un Bædeker ou un Muirhead. Ce nom, lui-même, est le symbole du genre de personnes qui fréquentent cet hôtel et du genre de vie qui leur plaît. L'opinion de Mrs Wharton sur le Nouveau-Luxe est très voisine de celle de Martin Boyne dans *The Children* :

« L'existence des palaces lui était, à elle seule, un sup-

1. Lovett, p. 7.

plice. Non qu'il fût insensible à ce qu'ils représentaient d'avantages matériels. Un bain chaud et des carrelages blancs, une bonne lampe pour lire dans son lit, des domestiques bien stylés, tout cela lui était d'autant plus agréable qu'il était d'ordinaire contraint de s'en passer. Les palaces, c'était le paradis, mais le public qui les fréquentait suffisait à l'en déguster ¹. »

Mrs Wharton, malgré elle, est fascinée par ce monde « exotique et bruyant des hôtels élégants et des cabarets ultra-chics ² », ainsi qu'elle décrit le Paris cosmopolite dans *Les Metteurs en Scène*. Une remarque faite à propos d'un aristocrate de New-York, Charles Bowen, dans *The Custom of the Country*, pourrait peut-être représenter l'opinion exacte de l'auteur :

« Depuis quarante ans, il avait inlassablement exercé ses perceptions, mais rien ne lui avait jamais donné cette sorte d'ivresse légère produite par la vue du Nouveau-Luxe à l'heure du dîner ; cette impression de toucher du doigt la passion humaine du faux, et l'incorrigible habitude qu'ont les hommes d'imiter l'imitation ³. »

Bowen et le marquis de Chelles aiment ainsi à observer le groupe du Nouveau-Luxe, « sorte de bohème supérieure, où l'on peut garder sa respectabilité sans avoir à souffrir de l'ennui ⁴ ». Ils sont d'accord d'ailleurs pour prêter aux Américains l'invention et le succès de ce nouvel ordre social. Bowen nous dit :

« La salle à manger du Nouveau-Luxe, par une telle soirée de printemps, représentait ce que la puissance matérielle illimitée pouvait faire de mieux pour lui permettre de passer ses loisirs : « monde » fantôme avec toutes les règles, les grimaces, les aspects du vrai, mais fait de promis-

1. *Leurs Enfants*, pp. 56-57; *The Children*, pp. 56-57.

2. *Les Metteurs en scène*, p. 1.

3. *The Custom of the Country*, p. 273.

4. *Ibid.*, p. 274.

cuité et de chaos, alors que le vrai est un produit de l'ordre et de la continuité ¹. »

C'est dans ces termes mêmes que Mrs Wharton décrit la vie du grand monde de New-York chez lui. *Cælum, non animum mutant*... Comme Undine Spragg, qui est la vivante incarnation de l'esprit du Nouveau-Luxe, ces ploutocrates nomades se meuvent « avec une aisance surnaturelle » dans le petit Paris des Grands Boulevards et de la rue de la Paix. En dehors de cet îlot magique du luxe, des modes, et du plaisir, ils ne connaissent que le Bois avec ses cabarets exotiques et bruyants, si ennuyeux pour John Campton, si séduisants pour son fils. Pour les habitués du Nouveau-Luxe, la France est un pays borné au nord par Deauville et Cowes, à l'ouest par Dinard et Biarritz, au sud par la Côte d'Azur, Saint-Moritz et le Lido, et à l'est, plus vaguement, par des villes d'eau allemandes, et de vulgaires cabarets à Berlin. Lorsqu'une âme d'une essence un peu plus délicate naît, ou est élevée, dans cette cage dorée, elle ne peut plus trouver de bonheur ni au dedans, ni au dehors. Kate Clephane et Suzy Branch Lansing, pour ne nommer qu'elles deux, en sont deux exemples. « On ne peut choisir entre la beauté et la richesse : il faut avoir les deux. » Voici une lutte caractéristique de Suzy Lansing :

« Ses nerfs étaient exaspérés par le clapotement interminable de la pluie sur les vitres crasseuses, et par l'odeur de choux et de charbon, qui pénétrait sous la porte dès qu'elle avait fermé la fenêtre. Cet avant-goût nauséabond du déjeuner qu'elle devait prendre tout à l'heure était plus qu'elle ne pouvait supporter. Cela évoquait le sombre salon de café en bas, le tapis de Smyrne couvert de suie, la pluie qui tombait sur la lucarne, les maussades filles d'hôtel qui passaient des plats qui avaient un goût comme s'il avait plu dedans. Il n'y avait aucune raison de sup-

1. *Ibid.*, p. 273.

porter que de tels désagréments matériels viennent s'ajouter à son désarroi mental... Elle bondit, mit son chapeau et sa jaquette, appela un taxi et se fit conduire à la succursale du Nouveau-Luxe. Il était exactement une heure quand elle y arriva ; elle était sûre de pouvoir se faire inviter à déjeuner car, bien que Londres fût désert, le grand établissement ne l'était pas. Il n'était jamais désert. Dans ces halls étouffants, tapissés de velours, dans cette salle à manger fleurie et parfumée, il y avait toujours un va-et-vient de gens riches et désœuvrés, de gens affairés, qui, n'ayant rien à faire, poursuivaient inexorablement leur tâche d'un bout du monde à l'autre.

« Oh ! que leurs visages étaient monotones, ces visages que l'on reconnaît toujours, même si l'on ne connaît pas les gens à qui ils appartiennent ! Un dégoût la prit à leur vue. Elle hésita, puis se détourna et partit¹. »

Dégoût devant la misère d'une pension où les choses ne sont que ce qu'elles sont, mais peu sympathiques ; dégoût devant le vide d'un hôtel luxueux où tous les agréments que l'on peut rêver existent, mais où tout est désespérément factice ! Il est bien évident que, sans une transformation profonde, comme Suzy en subit une, on ne peut arriver ni à l'équilibre, ni au bonheur.

Combien différents sont les déracinés, — les Boykin et Fanny de Malrive dans *Madame de Treymes*, presque tous les personnages de *The Reef*, et d'A Son at the Front, Ellen Olenska de *The Age or Innocence*, et Kate Clephane d'A *Mother's Recompense*. Plusieurs d'entre eux ont simplement perdu une patrie sans en avoir gagné une autre. Les Boykin, par exemple, « avaient quitté l'Amérique parce qu'il était impossible d'y vivre selon leurs exigences de luxe et de décorum ; mais dans l'isolement de leur exil ils avaient créé autour d'eux une sorte d'Amérique fantôme, où les préjugés nationaux continuaient à fleurir sans être

1. *The Glimpses of the Moon*, pp. 194-195.

gênés par le progrès national ; un petit monde chichement peuplé de compatriotes qui partageaient leur perpétuelle attitude d'opposition devant une société qui s'obstinait à les ignorer¹ ».

D'autres avaient été accueillis par les Français, choyés même, mais ils restaient méfiants et américains, jusqu'à la moelle des os. Telle était Adélaïde Painter, par exemple, « vieille fille de South Braintree, Massachussetts, qui, venue à Paris, il y avait une trentaine d'années, pour soigner son frère malade, avait fini par y rester, mais avec une attitude de protestation dédaigneuse qu'elle manifestait d'une façon bizarre, en n'enlevant jamais les housses de ses chaises de salon² ».

Malgré sa médaille de la « Reconnaissance Française » récompense des services rendus pendant la guerre, Kate Clephane, elle aussi, est une déracinée. Kate avait « un petit monde dans la grande ville de la Côte d'Azur où elle s'était réfugiée en 1916 », et elle pouvait chaque jour s'attendre à un programme de ce genre : une promenade dans l'inconfortable victoria de la vieille Mrs Minity, prétentieuse et ennuyeuse ; un bridge avec le « cercle cosmopolite de troisième ordre de Laura Lanska dans son appartement criard et crasseux³ » ; un thé de comité paroissial chez le pasteur, où l'on discuterait d'une prochaine vente de charité. Il faut expier, et payer chèrement ses moindres plaisirs, quand on a une situation sociale qui peut d'un jour à l'autre être renversée par un écho du passé scandaleux. Le second chapitre d'*A Mother's Recompense* est un portrait de la société anglo-américaine de la côte d'Azur. C'est surtout une des études sociales les plus pénétrantes que Mrs Wharton ait jamais écrites. Tout ce monde vit d'une manière moins dispendieuse que les habitués du Nouveau-

1. *Madame de Tregmes*, p. 45.

2. *The Reef*, p. 157.

3. *The Mother's Recompense*, p. 14.

4. *Ibid.*, p. 15.

Luxe, mais l'équilibre y est moins bien maintenu entre l'amusement et la respectabilité. Il y a de plus frappantes défailances aux tentations du diable et de la chair ; et en revanche il y a de bien plus évidentes amendes aux bien-séances et à l'église ; mais, au fond, ces deux groupes se ressemblent.

Dans *A Son at the Front*, on a un panorama presque complet des déracinés de Paris ; John Campton, portraitiste âgé et célèbre ; Anderson Brant, associé parisien de la Société de banque Bullard et Brant ; Julia Brant, née et élevée à Venise ; les Talkett avec leurs façons fantaisistes et leur salon « subversif » ; Adèle Anthony, sorte d'Adélaïde Painter, adoucie et amoindrie ; et bien d'autres, dont les personnalités ne sont pas aussi nettement dessinées. La vie de Julia Brant est simplement une copie agrandie de celle de Kate Clephane :

« Avec des invités élevés dans les mêmes convictions, ou cherchant à les acquérir, elle causait, avec un grand sérieux, et sans jamais s'en lasser, de robes, d'automobiles et de modes ; peut-être, néanmoins, le moment le plus agréable était celui qu'elle passait chaque semaine à l'occasion de la visite de son pasteur. Les mains libres et heureuses, elle était alors libre de reconstruire, à sa propre mesure, un petit coin de l'immense Paris perversi ; et aussitôt il devenait aussi vide, aussi étouffant que son salon immaculé... trônant depuis des années dans un vide effroyable de richesse, de luxe, de respectabilité, ne voyant que des gens ennuyeux, ne faisant que des choses ennuyeuses, et luttant désespérément pour sauver les restes d'une beauté qui ne lui avait jamais valu que le bien-être matériel le plus insipide et le plus inutile¹. »

La vie de Julia Brant est donc tout aussi vide, tout aussi insignifiante que celle que l'on mène au Nouveau-Luxe. Vingt ans à Paris ne lui ont pas suffi pour s'y enraciner ;

1. *A Son at the Front*, p. 89.

elle aurait tout aussi bien pu, et sans rien perdre d'elle-même ni de sa façon de vivre, habiter Baltimore ou Philadelphie. Et dans son rôle d'homme et de financier, son mari mène une existence analogue à la sienne, un homme rangé, sans aucune individualité, comme on en trouve par centaines à Chicago. Une maison somptueuse, avenue Marigny, une autre à la campagne, un cercle de connaissances assoiffées de plaisir et de respectabilité, voilà toute sa vie. L'appartement des Talkett contraste fortement avec la demeure des Brant, mais il n'est guère satisfaisant non plus. « Un endroit bizarre, hétéroclite, plein d'essais hardis, d'arrêts hésitants, de soumissions irréfléchies aux modes les plus nouvelles, et de révoltes contre elles ; un endroit où l'acajou Louis-Philippe se défendait contre les attaques des tentures art nouveau, et où la grâce parfaite des fauteuils XVIII^e se cachait derrière de lourds meubles modernes peints comme les chevaux de bois des foires¹. »

Ce décor chaotique, bien assorti aux propos incohérents qui s'y tenaient, donnait à John Campton l'impression d'un mirage. Mrs Talkett, avec ses aspirations artistiques, ses grands yeux interrogateurs, la langue précise et châtiée dont elle habillait ses idées vagues et indéfinies ; Mr Talkett, gentil jeune homme à lunettes, aux cheveux pommadés, qui errait dans l'appartement « remettant les meubles à l'alignement comme un agent de la sûreté qui surveille des cadeaux de mariage² » — tous deux sont des êtres dépourvus de vraie intelligence, et sans racine aucune, des êtres pour qui la vie est une aventure dans l'incertain, et Paris un décor merveilleux mais parfaitement incompris. Seul, John Campton se rend compte que Paris est quelque chose de réel, de substantiel, d'indispensable ; et nous ne parlerons de lui qu'après avoir dressé la liste de

1. *Ibid.*, p. 228.

2. *Ibid.*, p. 223.

ceux qui n'arrivèrent jamais à une telle compréhension.

Afin de bien comprendre la nature exacte du déracinement des personnages de *The Reef*, le mieux est d'avoir dès l'abord sous les yeux la critique célèbre qu'Henry James fit de ce roman, écrit dans sa manière à lui :

« L'essentiel, à mon avis, c'est que vous n'auriez pu donner le sentiment d'un Eriphyle proprement bostonnien ou d'un Givré proprement bostonnien, et que votre instinct exquis, secondant votre imagination racinienne, et décidant de tout pour vous, consciemment ou non, vous ait imposé, comme *fond*¹ harmonieux, une élégante colonnade française, avec une rivière française, miroitant çà et là². »

Henry James poursuit en affirmant que les personnages sont *non-French*, et qu'ils n'ont aucun rapport avec le milieu dans lequel ils évoluent. Ainsi que je l'ai déjà dit, *The Reef* est essentiellement une tragédie classique transformée en roman ; et le lieu où se passe l'action, bien que nécessaire, n'a qu'une importance très secondaire. Des quatre personnages vraiment tragiques, ni Darrow, ni Anna, ni Owen, ni Sophy Viner n'ont de rapport avec la France. Il y a cependant, en dehors d'Adélaïde Painter, dont nous avons déjà parlé, deux personnages qui ont un tel rapport ; Fraser Leath et sa mère la marquise de Chantelle.

Fraser Leath, mort avant que ne commence le roman, nous est présenté en rétrospective comme « un specimen caractéristique d'Américain dont on ne peut dire s'il habitait l'Europe pour cultiver son art, ou s'il cultivait son art pour habiter l'Europe³ ». Son talent d'aquarelliste l'occupait beaucoup moins que sa passion de collectionneur de tabatières émaillées, et il avait l'habitude de paraître légèrement dégoûté — qui ne le serait pas ? d'un

1. En français dans le texte.

2. *Letters* (éd. Lubbock), t. II, p. 248.

3. *The Reef*, p. 4.

monde où les tabatières authentiques devenaient de jour en jour plus difficiles à trouver et où le marché était de plus en plus envahi de vulgaires imitations¹.

Figure lamentable ! Mrs Wharton n'a peut-être jamais mieux réussi la peinture d'un personnage aussi vide, aussi nul, aussi sec « que l'anarchiste, avec un gardénia à sa boutonnière, qui apparaît dans tous les mélodrames² ». Pour Fraser Leath, Paris et la France ne sont que des systèmes de conventions étroites qui ne l'ont libéré des conventions américaines parmi lesquelles il avait été élevé, que pour mieux l'enchaîner en de plus forts liens. Et il s'était asservi à ces conventions autant que n'importe quel Lanning, ou Dagonet, l'était aux édits des Van der Luyden. La peinture de la mère de Leath n'est qu'une ébauche, mais elle suffit à montrer avec quel enthousiasme, elle a, elle aussi, après son second mariage, adopté toutes les conventions qui régissaient déjà la vie de son fils.

Jusqu'ici ce chapitre n'est que la morne histoire de la futilité et de l'échec de certains exilés ; il reste cependant trois personnages pour qui Paris et la France représentent quelque chose de vital : Ellen Olenska, Fanny de Malrive, et John Campton. Si Ellen et Fanny ne pouvaient trouver le bonheur en Europe, elles y trouvaient du moins une vie plus riche et plus pleine.

Le marquis de Malrive avait rendu sa femme terriblement malheureuse ; et elle avait vécu dans une longue séparation bien voisine du divorce. D'autre part la famille de Malrive, toute-puissante dans les milieux du faubourg Saint-Germain, avait si jalousement épié les actions de la jeune femme, et si bien brisé sa vie, qu'au début du roman Fanny a la nostalgie de la belle simplicité de la vie américaine. Et cependant son prétendant new-yorkais, qui tient à la ramener à New-York, saisit immédiatement « tout

1. *Ibid.*, loc cit.

2. *Ibid.*, p. 91.

l'abîme de civilisation dans lequel son mariage l'avait absorbée ¹ ».

Il comprit aussi que « malgré la haine qu'elle pouvait avoir pour son mari, son mariage, et le monde où il l'avait introduit, néanmoins elle était devenue un produit de l'expression extérieure de ce monde ² ». Le faubourg Saint-Germain « s'était emparé de Fanny Frisbee, qui ne différait en rien de ses autres compagnes de l'aristocratie new-yorkaise, et, en l'affinant et la modelant, il l'avait différenciée des personnalités naïves et simples dont elle avait été jadis l'exemple le plus charmant ³. »

Comment cette métamorphose s'est-elle produite ?

« Les influences qui ont adouci sa voix, réglé ses gestes, assujéti sa personnalité, pour qu'elle s'harmonise avec le vague et obscur arrière-plan d'un long passé social — ces influences avaient prêté à sa finesse naturelle d'intuition une puissance d'expression particulièrement adaptée à des conditions plus complexes ⁴. »

Le malheur du mariage de Fanny de Malrive fut moins tragique que celui d'Ellen Mingott avec le comte Olenski, qui, bien que polonais de naissance, habitait la plupart du temps, dans sa résidence de la Côte d'Azur. Elle n'avait jamais été une véritable New-Yorkaise ; élevée à l'étranger par une tante excentrique, elle avait dès son enfance appris « des arts exotiques, tels que la danse espagnole du châte et les chansons napolitaines accompagnées à la guitare ⁵ ». Très jeune encore elle avait épousé un comte polonais d'un nom déjà légendaire, qu'elle avait rencontré dans un bal aux Tuileries, et qu'on croyait propriétaire d'immeubles princiers à Paris, à Nice, à Florence, d'un yacht à Cowes, et d'une immense chasse en Transylvanie ⁶. La voix

1. *Madame de Treymes*, p. 37.

2. *Ibid.*, p. 36.

3. *Ibid.*, p. 35.

4. *Ibid.*, pp. 35-36.

5. *The Age Of Innocence*, p. 57.

6. *Ibid.*, loc. cit.

d'Ellen s'adoucît, ses gestes se mesurèrent ; à côté d'elle les dignitaires de la société de New-York parurent « curieusement naïfs ¹ », et à son point de vue, à son retour de France, « leurs petites distinctions sociales étaient parfaitement invisibles ² ». Elle avait, comme Fanny de Malrive, soif de la simplicité du vieux New-York, de son paisible ennui, si innocent, et de sa délicatesse inexprimée ; mais c'était un désir d'exilée, et elle étouffait aussitôt qu'elle était replongée dans l'atmosphère de New-York.

Au bout de deux ans elle revint en Europe s'établir à Paris et nous n'avons qu'un aperçu des trente années suivantes. Mais l'impression qu'a Archer, de ce que ces années ont pu lui apporter à elle, est l'éloge le plus chaleureux que Mrs Wharton ait jamais fait de la civilisation française.

« Ils arrivaient sur l'esplanade des Invalides. Le dôme de Mansart, rayonnant sur la masse grise du monument, absorbait et renvoyait les ors du soleil couchant. Dans l'éther lumineux il voguait comme le symbole visible de la gloire d'une race.

« Archer savait que M^{me} Olenska demeurait près d'une des avenues qui aboutissent aux Invalides, et il s'était figuré ce quartier comme tranquille et presque obscur, oubliant la grande et brillante coupole qui règne sur lui

« Par un singulier enchaînement d'idées, cette lumière dorée devint pour lui la lumière même où Ellen vivait. Pendant près de trente ans la vie de M^{me} Olenska — cette vie dont il était si étrangement ignorant — s'était déroulée dans cette riche atmosphère. Il pensa à tous les beaux spectacles auxquels elle avait dû assister, aux tableaux qu'elle avait dû regarder, aux sobres et magnifiques demeures où elle avait dû entrer. Il pensa aux gens avec qui elle avait dû causer, aux idées, aux curiosités, aux images et aux comparaisons, que remue sans trêve une race

1. *Ibid.*, p. 60.

2. *Ibid.*, p. 121.

d'une intense sensibilité, dans le charme d'une politesse traditionnelle. Tout à coup Archer se rappela le jeune Français qui lui avait dit une fois : une conversation intéressante, il n'y a rien de tel, n'est-ce pas ¹ ? »

Cette richesse d'émotion, ce sentiment précis du quartier nous rappellent que Mrs Wharton, pendant une dizaine d'années, avant d'écrire ce passage, a habité rue de Varenne, près de l'église Sainte-Clotilde et tout près des Invalides. C'est l'un des passages probants, qui nous révèlent chez l'auteur une compréhension de Paris, une réaction aux moindres éléments qu'ignorent la plupart des étrangers cultivés. Les trois paragraphes sur Paris, cités dans le chapitre sur le style, confirment cette impression.

De tous les personnages de Mrs Wharton, c'est John Campton qui doit le plus à Paris. C'est à Paris que ses sens visuels trouvent les stimulants et les satisfactions qui lui sont nécessaires. Et jusque dans l'angoisse et l'horreur des premiers jours d'août 1914, la beauté de Paris garde pour lui une étrange puissance consolatrice. Les soucis les plus graves, les prévisions les plus sombres, lâchaient prise lorsque, « sous les derniers arbres de l'avenue Gabriel le peintre restait à regarder vers la place de la Concorde » : « au coucher de soleil toute cette majesté d'espace, de lumière, d'architecture s'étalait devant lui en une sereine tranquillité ² ».

Le roman est parsemé de moments exquis où John Campton se grise de la beauté de Paris. Il y a le moment où, d'un balcon de l'hôtel Crillon, à minuit, il regarde « l'heureuse étendue de la place de la Concorde, avec ses éparpillements de gros massifs de lumière entre ses espaces nacrés ³ » ; celui où il voit fleurir les châtaigniers sur les Champs-Élysées, « les roses spirales se dressant lentement au-dessus de leur vert entourage » ; celui où il se trouve

1. *Au temps de l'Innocence*, pp. 289-290 ; *The Age of Innocence*, pp. 361-362.

2. *A Son at the Front*, p. 26.

3. *Ibid.*, p. 38.

pour la première fois dans la très simple salle à manger du grand docteur Fortin-Lescluze ; celui où, vers midi, dans le Musée du Luxembourg, il se tient devant le portrait de son fils, qu'il vient de donner à la nation, et « sous la généreuse lumière d'été le portrait brillait devant lui d'une chaleur si contagieuse qu'il ne l'avait jamais vu auparavant avec de telles profondeurs¹ » ; celui où, assis sur un banc du jardin des Tuileries, il prévoit la marche de l'armée américaine le long de la rue de Rivoli et à travers la place de la Concorde ; celui où, son fils mort, il assiste enfin à cette marche si longtemps désirée. Il n'y a pas de moments plus vivants, plus évocateurs de la beauté de la ville que celui où Campton aperçoit Mrs Talkett et son fils flânant dans les Tuileries. Mrs Wharton n'a d'ailleurs jamais mis plus de talent à démontrer l'intimité de son esprit avec les traits passagers des saisons parisiennes, et les notations les plus délicates de leur beauté :

« Un jour, en passant par les jardins des Tuileries, il ressentit le doux frémissement qui, une année auparavant, lui avait subitement mis tout son être en mouvement... C'était encore le printemps, le printemps amenant ses promesses illusoires — ses étincellements de pierres usées et d'eau froide, le mystère des premières touches qui le révélèrent, et le brillant vernis de ses dernières touches. Campton, malgré lui, but à ce courant vivifiant et en sentit la chaleur dans ses veines. Et juste à ce moment-là, à travers l'étendue du jardin, il vit, derrière une pelouse et quelques buissons, deux personnes qui se tenaient immobiles elles aussi, et semblaient boire à la même coupe que lui. Il reconnut son fils et Mrs Talkett. Ils lui tournaient le dos, et se tenaient l'un contre l'autre, regardant le même paysage avec les mêmes yeux : un Apollon effleuré d'un rayon dansant de soleil. Au bout d'un instant ils continuèrent à marcher, lentement et très rapprochés. George, comme ils

1. *Ibid.*, p. 58.

avançaient, semblait montrer, çà et là, quelque beauté d'architecture ou quelque urne couverte de mousse ; une fois ils se retournèrent et se remplirent les yeux de la grande perspective de l'Arc de Triomphe, — l'Arc où la Marseillaise de Rude semblait toujours entraîner en hurlant ses bataillons à la mort ¹. »

Ce sont les spectacles visuels de Paris qui émeuvent John Campton, « dont les convictions se déterminaient dans une si grande mesure par le jeu des objets sur sa ré-tine² ». Dans son art à faire revivre ce Paris visuel, Mrs Wharton rivalise avec les premiers romanciers français. Elle ne l'évoque pas avec cette multitude de détails qui donne une force si impressionnante à l'œuvre de Balzac et de M. Paul Bourget. Même si sa vision était aussi détaillée que la leur, sa méthode des multiples points de vue ne lui permettrait pas de la rendre, et l'obligerait à réduire au minimum le nombre des passages descriptifs.

Que deviendraient les quarante premières pages du *Père Goriot*, s'il fallait que le poids énorme de leur érudite description nous soit transmis par Rastignac, par Goriot, par Vautrin ? Paris, l'entité sociale, échappe à John Campton : il ne la connaît pas, comme par exemple Fanny de Malrive connaît l'entité sociale du faubourg Saint-Germain.

Le Paris de Campton, d'Ellen Olenska, ou de Fanny n'est pas seulement le Paris de l'étranger, soit touriste, soit déraciné. C'est le Paris des personnalités assimilées, comme le New-York de Kate Clephane, de Julius Beaufort, et des Manford est celui des personnalités qui ont subi la forte influence de cette ville, et en ont adopté le train de vie, ou du moins l'un des trains de vie. Il leur appartient par « association » et par « sympathie » sinon par « hérédité ».

1. *Ibid.*, pp. 372-373.

2. *Ibid.*, p. 26.

II. — LA FRANCE ET LES FRANÇAIS

L'élément de la vie française qu'étudie le plus minutieusement Mrs Wharton, c'est le faubourg Saint-Germain. Elle nous montre Undine Spragg, s'étonnant de ses triomphes faciles parmi les errants du Nouveau-Luxe, et s'en servant pour se frayer un chemin dans « le quartier imprenable, au delà de la Seine ¹ ». Elle fait épouser Undine par le marquis de Chelles, « échantillon attachant du Français de sa classe, réalisant dans sa personne maigre, fatiguée, élégante, cette heureuse moyenne d'intelligence et de simplicité dont aucune autre race n'a trouvé le secret ² ».

Et Mrs Wharton ajoute dans un passage de commentaire direct :

« Si Raymond de Chelles avait été anglais, il n'aurait été qu'un fauve, fou de chasse, avec des appétits, mais sans goûts ; mais dans l'argile gauloise plus légère, la saine saveur du terroir, la passion héréditaire du sport et de l'agriculture, se mêlaient à une réceptivité des sensations plus affinées, à une notion du va-et-vient des idées... Tout dans son physique annonçait le triomphe futur des notions héréditaires, depuis la courbe distinguée du nez jusqu'au front étroit sous les cheveux clairsemés. C'était le type d'homme qui changerait inévitablement dès qu'il serait marié. »

Chelles nous est présenté comme le type de l'aristocratie française dans ce qu'elle a de meilleur. Et il reste tel jusqu'à la fin du roman. Après avoir épousé Undine, il revient en effet aux idées et aux mœurs héréditaires ; on ne le voit plus au Nouveau-Luxe et il exige également de sa

1. *The Custom of the Country*, p. 385.

2. *Ibid.*, p. 275.

3. *Ibid.*, p. 276.

femme de n'y plus aller. Il tient à ce qu'elle se soumette à toutes les coutumes de l'Hôtel de Chelles et de l'Hôtel de Dordogne. Il l'emmène à l'ancien Château de Saint-Désert pour y passer dix mois sur douze. Il compte sur l'atmosphère de ce château pour faire de cette égoïste qu'est Undine un membre stable et dévoué de la famille dont il est le chef. Ce que c'est que l'atmosphère de Saint-Désert, Mrs Wharton nous le dit de la façon suivante :

« Des dynasties s'étaient écroulées, des institutions avaient subi des changements, des modes et des valeurs avaient empiré d'une façon lamentable; cependant on se souvenait d'avoir vu, dès l'époque la plus reculée, les dames de Chelles s'asseoir sur les terrasses de Saint-Désert, leurs ouvrages de broderie à la main, tandis que les hommes de la famille déploraient la corruption du gouvernement et que le curé attribuait l'état malheureux du pays au déclin du sentiment religieux et à la hausse de la vie. Il était indispensable que la nouvelle marquise en vînt à comprendre la nécessité fondamentale de cet état de choses, et, en attendant, la tolérance de la famille de son mari se faisait sentir, avec cette discrétion souriante qui était l'apanage de leur race, durant la longue suite des jours¹. »

Le ton de ce passage n'est qu'à moitié sérieux, et à certains moments il n'est pas éloigné du badinage à moitié ironique, à moitié attendri, dont Mrs Wharton se sert pour raconter les coutumes de *The Age of Innocence*. Il n'en est pas éloigné, mais il y a tout de même une différence sensible; car Mrs Wharton se rend compte que l'aristocratie française est une croissance naturelle, non greffée, et que par son idéal elle a une vitalité bien supérieure à celle des fantoches de Washington Square et de University Place. Les scènes de Saint-Désert ne sont ni animées, ni violentes; elles n'ont rien de sensationnel; elles ne forment qu'un seul chapitre d'un roman construit avec un rare souci d'éco-

1. *Ibid.*, p. 514.

nomie¹. Individualiser les personnages aurait été retarder l'action et éparpiller l'intérêt du récit ; s'attarder sur les qualités du paysage ou de l'archéologie et de l'architecture aurait eu les mêmes effets désastreux ; Mrs Wharton sans s'attarder ni à l'un ni à l'autre réussit admirablement à nous donner l'idée de la vie du château, et de ses maîtres. La preuve de la réussite de l'auteur, c'est notre joyeuse réaction devant l'indignation de Chelles qui dresse un véritable réquisitoire contre sa femme américaine et la nation qu'elle représente :

« Vous êtes tous semblables ! Je dis tous ! Vous venez d'un pays que nous ne connaissons pas et que nous ne parvenons pas à nous figurer, d'un pays dont vous vous souciez si peu qu'avant d'être ici un jour vous avez oublié la maison où vous êtes née — si toutefois on ne l'a pas rasée avant que vous ne la connaissiez ! Vous venez parmi nous, parlant notre langue, mais ne sachant pas ce que nous voulons dire, désirant ce que nous désirons, mais sans savoir pourquoi nous le désirons, singeant nos défaillances, exagérant nos folies, ignorant ou bafouant tout ce que nous vénérons — vous venez d'hôtels grands comme des villes, de villes aussi mollasses que du papier, où les rues n'ont pas de nom, et où les bâtiments sont démolis avant d'avoir séché, et où les gens sont aussi fiers de changer que nous de garder ce que nous avons, — et nous sommes assez idiots pour nous imaginer que, parce que vous imitez nos façons et apprenez notre argot, vous comprendrez quelque chose de ce qui nous rend la vie belle et honorable². »

Une diatribe aussi violente et aussi mordante ne serait pas déplacée dans le réquisitoire de M. Georges Duhamel. Il est certain qu'aucun autre romancier américain, pas même M. Hergesheimer dans son portrait d'une Chinoise dans *Java Head*, n'a présenté la haine de l'Amérique avec

1. Henry James regretta vivement qu'elles ne fussent pas plus nombreuses, plus fouillées ; voir *A Backward Glance*, p. 182.

2. *The Custon of the Country*, p. 545.

une sincérité aussi farouche. On aurait, en effet, beaucoup de peine à trouver un ro mancier anglais ou français, à ce point conscient des tares de son propre peuple. Pour trouver un cas analogue il faudrait remonter jusqu'aux romanciers russes ou à *John Bull's Other Island*, où Mr Shaw attaque avec tant de vigueur le caractère irlandais. Pour écrire avec cette vigueur il faudrait avoir pénétré jusqu'aux profondeurs les plus cachées de la civilisation étrangère, et mériter le compliment si magnifique, — trop magnifique en fait — que Sainte-Beuve fit à Matthew Arnold en lui disant : « Vous avez traversé notre vie et notre littérature, suivant une ligne intérieure profonde qui fait les grands initiés et que vous ne perdrez jamais ¹ ».

C'est avant de s'installer définitivement en France que Mrs Wharton écrivit *Madame de Treymes* ; et à ce moment-là elle n'avait pas encore acquis la sympathie profonde, et intérieure en quelque sorte, que nous lui avons vu porter à la civilisation française dans *The Custom of the Country*. Le portrait de Fanny de Malrive est bien plus vrai que celui de Christiane de Treymes. Il y a une sorte de mélodrame médiocre dans la façon dont Christiane nous est présentée, avec son « regard rétréci comme une lame de couteau qui traversait les personnes soupçonneuses qui l'entouraient », ses rapports constants avec l'obscur et le mystérieux, et « les ombres impénétrables de l'hôtel de Malrive ² ».

Pour nous dédommager de l'échec de ce portrait du personnage principal qui est censé représenter toutes les anciennes coutumes du faubourg Saint-Germain, Mrs Wharton nous donne une peinture admirable de son entourage. Voici par exemple l'impression faite sur Durham par un groupe de la famille de l'hôtel de Malrive.

« Ce n'était pas dans la douceur exquise de la vieille marquise, femme plutôt petite et grassouillette, qui portait

1. Matthew Arnold : *Collected Works*, t. IV, p. 301.

2. *Madame de Treymes*, p. 84.

un deuil peu élégant, ni dans l'abbé qui, si manifestement, venait juste de descendre de l'un des cadres accrochés au mur ; ce n'était pas non plus dans l'aspect des autres personnages qui semblaient si peu redoutables que Durham sentit que c'était un danger caché qui menaçait son amie. Ce fut plutôt dans le décor, dans l'ambiance, dans la petite assemblée de gens mal fagotés, si uniformément vêtus de noir, qu'ils auraient pu être réunis là pour quelque anniversaire de deuil ; ce fut dans la solidarité de ce petit groupe, dans son éloignement d'autrui, qu'il sentit pour la première fois cette force sociale dont Fanny de Malrive lui avait parlé. Tous ces visiteurs qui bavardaient si aimablement, qui, la plupart du moins, avaient un air de nullité personnelle répandu sur leurs visages aux lignes molles ou sur leur profil en bec d'aigle, étaient liés les uns aux autres dans une intimité visible de traditions, de coutumes, de mœurs et de manières et constituaient un ensemble aussi éloigné que possible de l'assemblée disparate que ferait une réunion de ses compatriotes. Durham sentit, en les observant, qu'il n'avait pas compris jusqu'ici ce que voulait dire « la société », qu'il n'avait pas compris que c'était un système organisé et héréditaire, qu'elle existe intégralement dès que deux ou trois de ses membres sont ensemble ¹. »

On ne trouve dans *The Custom of the Country* aucun passage qui mette ainsi en relief la force de cette société ancienne, si scrupuleusement réglée, force si durable et si sûre qu'elle est presque indépendante des capacités ou incapacités de ses interprètes vivants. Ni dans *Madame de Treymes*, ni dans *The Custom of the Country*, Mrs Wharton ne s'est donné pour but principal de peindre la société française ; les personnages français ne valent qu'en tant que contrastes nettement marqués avec les personnages américains. Ils servent à mieux établir ce qu'il y a de superficiel, de stérile chez les aristocrates améri-

1. *Ibid.*, pp. 58-60.

cains, d'incohérent et de chaotique chez les ploutocrates.

Dans *A Son at the Front* il y a bon nombre de personnages français — c'est d'ailleurs inévitable puisque la scène se passe entièrement en France, — mais ils ne sont ni fortement individualisés, ni réunis en quelque groupe révélateur. Pour une étude de la France en temps de guerre, il faut recourir à *Coming Home*, qui parut dans le recueil *Xingu and Other Stories* (1916). Le cadre de ce conte c'est l'aristocratie provinciale d'un petit village des Vosges, si aristocrate et si provinciale que ses seuls voyages sont pour se rendre à Nancy où elle va, une fois tous les deux ou trois ans, passer quelques semaines¹. Les patriotes de cette région sont impuissants devant l'invasion allemande ; ils ne doivent leur immunité aux molestations allemandes qu'au stratagème d'une fiancée en visite. Cette jeune fille, appartenant au groupe « artiste et émancipé² » de Montmartre, avait, pour le plus grand scandale de tous les gens bien pensants, « loué un studio, voyagé, joué du violon³ ». Elle avait parcouru Paris avec des compagnons douteux, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit ; elle n'avait jamais fait aucun effort pour essayer de tenir son art et sa vie sur des plans différents, séparés de cloisons étanches. Lorsque la guerre éclate, amenant au château de Réchamps une brute notoire comme chef allemand, cette jeune fille le séduit et obtient de lui l'engagement de ne rien tenter contre la famille de son fiancé. Dans l'étude approfondie des qualités et des faiblesses de cette jeune fille, et dans celle de l'effet que produit la demi-connaissance de ce qui s'est passé sur le fiancé, Mrs Wharton dépasse la peinture des types, à laquelle elle se borne d'habitude dans ses études de personnages français, afin de mieux explorer les profondeurs des sentiments les plus puissants de ces êtres profondément humains.

1. *Xingu and Other Stories*, p. 47.

2. *Ibid.*, p. 58.

3. *Ibid.*, p. 59.

Le narrateur de *Coming Home* est américain ; le narrateur de *Madame de Treymes* est également américain ; dans *The Custom of the Country*, le marquis de Chelles ne nous est connu, — sauf dans ses dialogues — qu'à travers la conscience de personnages américains. L'intervention d'un personnage américain entre un personnage étranger et le lecteur est un principe de l'art de Mrs Wharton, principe qu'elle expose d'ailleurs dans l'étude *The Great American Novel*, qui parut dans le *Yale Review* en 1927 :

« Il est permis de se demander si un romancier d'une race peut vraiment pénétrer l'âme d'une autre race, et jusqu'ici les essais pour faire un portrait intime de personnages étrangers de l'intérieur, n'ont abouti qu'à des figures aussi peu vraisemblables que l'Anglais des farces françaises et le Français de *Punch*. Même un romancier de la valeur de James, Meredith ou Trollope ne réussit jamais parfaitement dans cette peinture, et leurs héros étrangers ont force traits caractéristiques de la nationalité de l'auteur et non plus de la leur. Il y a néanmoins une autre manière de bien saisir le caractère d'un étranger : c'est de le montrer, en indiquant comment ses idiosyncrasies sont comprises et reflétées par les intelligences des personnages qui, eux, sont compatriotes de l'auteur¹. »

La valeur de ce principe est évidente pour qui aura fait le rapprochement entre la présentation directe de Bellegarde dans *The American* de Henry James, et celle de Malrive, — si étroitement apparenté à Bellegarde — dans *Madame de Treymes*. La très grande valeur des romans cosmopolites de Mrs Wharton vient justement, en grande partie, de la façon dont elle nous présente les personnages étrangers à travers le jugement d'Américains, et en partie aussi, comme Mrs Gerould le note si justement, « de la présentation de personnages américains dans un cadre étranger qui fait mieux ressortir leurs traits particuliers² ».

1. *Yale Review*, t. XVII, p. 654.

2. *Gerould*, p. 8.

III. — FRENCH WAYS AND THEIR MEANING :
EXPLICATION DE LA FRANCE A L'USAGE DES AMÉRICAINS

On avait le droit de s'attendre, dans ce livre qui parut en 1919, à la concentration la plus dense, à l'expression la plus riche du savoir de l'auteur sur la France. A l'époque où elle écrit ce livre, Mrs Wharton a plus de cinquante ans. Elle habite la France depuis une dizaine d'années. Au cours de la guerre elle a fait connaissance intime avec de nombreux aspects de la vie intérieure de ce pays aspects ; que, d'ordinaire, l'étranger ignore et qu'il ne soupçonne même pas. Et pourtant ce livre déçoit. On a dit avec juste raison du livre de Barrett Wendell, *The France of To-day*, qu'il aurait dû s'intituler *The France of the Professional and Intellectual Classes of To-day*. De même l'œuvre de Mrs Wharton aurait dû s'intituler : *French Ways and their Meaning to a Wealthy and Distinguished Foreigner*. Il suffit de comparer ce livre à celui de William. C. Brownell, *French Traits*, pour comprendre tout de suite qu'une bonne partie de la vie française échappe à Mrs Wharton.

French Ways and their Meaning s'adresse tout particulièrement aux Américains : c'est un essai tendant à expliquer — tantôt en critiquant, mais le plus souvent en louant — les divers aspects de la vie qui différencient plus particulièrement les citoyens de la république française des citoyens de la république des États-Unis.

La méthode de l'écrivain n'est pas celle à laquelle on pourrait s'attendre ici de la part d'un auteur qui est si longtemps demeuré en France, et qui a si intimement connu certains groupements français. On pouvait prévoir la méthode d'un Hudleston, où l'écrivain devenu français à la suite d'une sympathie très pénétrante et d'une longue union avec la France, nous explique les traits du Français « du dedans » si j'ose dire, en montrant « leur signification sui-

vant une ligne intérieure », comme pourrait le faire un écrivain indigène. Mrs Wharton, au contraire, se débarrasse de la plupart de ses connaissances et se met à étudier la France du dehors, comme le ferait un étranger ignorant relativement le pays. Elle adopte cette méthode délibérément, et elle nous explique ses raisons dans la préface du livre :

« Il y a deux façons, dit-elle, de juger un peuple étranger : on peut le juger à première vue, suivant les impressions reçues, à la façon d'un voyageur de passage ; ou, après un certain arrêt, « sobrement, sagement » et avec toutes les autres précautions recommandées dans une autre situation qui comporte ses propres difficultés ! De ces deux méthodes la première est... souvent la plus fructueuse... En effet, dès qu'un observateur a dépassé l'heureuse étape, où les différences de surface gardent encore leur force, son unique chance de saisir la vérité est de conserver l'attitude du voyageur, de continuer à s'efforcer à mettre en lumière les contrastes ¹. »

C'est, à mon avis, du moins, la remarque la plus erronée qu'ait jamais faite Mrs Wharton. La première esquisse de Lafcadio Hearn, dans *Glimpses of Unfamiliar Japan*, s'intitule *My First Day in the Orient*. Au début il fait allusion à un conseil qu'il a reçu d'un ami (on a lieu de croire qu'il s'agit de Basil Hall Chamberlain) : « Ne manquez pas de rédiger vos premières impressions aussitôt que possible... vous savez combien elles sont éphémères ; elles ne vous reviendront pas, une fois évanouies ; cependant de toutes les sensations étranges que vous recevrez de ce pays, vous n'en aurez jamais d'aussi charmantes que celles-ci ². » Le conseil était bon. Tout lecteur des premières pages de *The Middle Years* de Henry James, avec la si fraîche et si vivante description de son premier déjeuner sur le sol anglais, en conviendra ³. Néanmoins, lorsque Lafcadio

1. *French Ways and their Meaning*, pp. vi-vii.

2. Lafcadio Hearn : *Glimpses of Unfamiliar Japan*, t. I, p. 1.

3. Henry James : *The Middle Years*, pp. 5-8.

Hearn en vint à rassembler ses impressions du Japon et essaya d'en donner une juste idée dans *Japan : An Interpretation*, il ne fit aucun effort pour retrouver son ignorance du premier jour, ses préjugés de récent arrivé, son impressionnabilité. Il essaya au contraire de se placer au centre, pas à la circonférence, ou du moins aussi près du centre qu'il le put. Et c'est peut-être pourquoi son *Japan* est un très grand livre.

Heureusement que Mrs Wharton vaut mieux que sa méthode. Bien que celle-ci la condamne à être « désordonnée », comme elle l'avoue elle-même, son intimité critique si prolongée avec la France donne, à certaines parties du livre, la lumière qui ne vient d'ordinaire que d'un indigène. Cependant la nature même des préoccupations de Mrs Wharton, qui se limitent si rigoureusement aux arts et à la haute société, laisse prévoir comment et à quel point sera limitée une étude telle que celle-ci. Mrs Wharton n'est pas capable de donner une étude importante sur *American Ways and their Meaning*. Elle connaît trop peu la politique, l'industrie, la religion et la vie des classes moyennes et inférieures pour pouvoir s'acquitter d'une tâche de ce genre. Et de telles limitations pèsent plus lourdement encore lorsqu'il s'agit d'interpréter un peuple étranger.

Une phrase telle que la suivante montre bien à quel point sont limitées ses connaissances du peuple français. « Les Français ont le goût bon aussi facilement qu'ils respirent ; ils ne le regardent pas comme un don exceptionnel tel que la faculté de jouer de la flûte¹. » Il n'y a jamais eu de peuple qui possédât le bon goût universellement et par droit de naissance, bien que l'on admette volontiers que le goût français soit supérieur au goût américain, anglais ou allemand, et que le bon goût rayonne plus largement sur la masse du peuple en France qu'ailleurs. Cependant il est impossible de passer devant les magasins de meubles, des

1. *French Ways and their Meaning*, pp. 42-43.

faubourgs de Paris, ou d'habiter un des innombrables hôtels à prix moyen de Paris ou de province ou de regarder de près la coupe des habits que portent la majorité des Français et de conserver l'illusion que « les Français ont le goût bon aussi facilement qu'ils respirent ». Mrs Wharton, elle-même, il faut le rappeler, a décrit une chambre d'hôtel parisien qui est aussi répugnante, aussi dépourvue de goût que celles que l'on peut trouver à Détroit ou à Pittsburgh ¹. Elle a dû oublier cette chambre. Ses rapports avec la France et les Français ont été pour la plupart des rapports mondains dans des milieux distingués et élégants, qui ne lui ont pas permis de saisir la vie moyenne de la France.

Le Respect, le Goût, la Loyauté Intellectuelle, le Sens de la Continuité, — voici les sujets à travers lesquels elle espère pouvoir jeter une vraie lumière sur ce qui caractérise la France par rapport aux autres nations et surtout par rapport aux États-Unis. Mais on peut affirmer qu'elle peint mieux la loyauté intellectuelle dans tout son rigorisme et ses scrupules dans Rivière de *The Age of Innocence* ; qu'elle révèle mieux l'intensité du goût français dans toute sa pureté dans Paul Dastrey d'*A Son at the Front* ; et que dans les habitants de Saint-Désert elle jette une meilleure lumière sur le sentiment du respect et de la continuité ; qu'elle ne le fait à aucun moment dans *French Ways and their Meaning*. C'est que Mrs Wharton acquiert des facultés nouvelles et puissantes toutes les fois qu'elle exerce son imagination créatrice.

1. *The Reef*, p. 73.

CHAPITRE XV

LE POÈTE

I. — LES MONOLOGUES DRAMATIQUES

On n'est pas surpris de constater qu'un nombre considérable de poèmes de Mrs Wharton sont écrits dans la forme du monologue dramatique, si voisin du roman à multiples angles de vision qu'elle avait adopté.

Cinq des poèmes de la première partie d'*Artemis to Actaeon and Other Verse* — *Life, Vesalius in Zante, Margaret of Cortona, A Torchbearer* et *Artemis to Actaeon* lui-même — sont de ce genre. Il faut encore ajouter à ce groupe *The First Year (All Souls' Day)* de *Twelve Poems*. Dans *Margaret of Cortona* et *Vesalius in Zante*, bien que l'idée soit frappante, il y a trop de réminiscences de Browning pour qu'on ait une impression de grande poésie. *Vesalius In Zante* surtout est bourré de phrases, d'images, de cadences qui rappellent Browning. Il a la rapidité entrecoupée des grands monologues de *Men and Women*. On ne pourrait guère imaginer quelque chose qui se rapproche davantage d'*An Epistle* que les vers que voici :

« The girl they brought me, pinioned hand and foot
In catalepsy — say I should have known
That trance had not yet darkened into death,
And held my scalpel. Well, suppose I *knew* ?
Sum up the facts — her life against her death.
Her life ? The scum upon the pools of pleasure
Breed such by thousands. And her death ? Perchance
The obolus to appease the ferrying Shade,

And waft her into immortality.
 Think what she purchased with that one heart-flutter
 That whispered its deep secret to my blade !¹ »

Avec quelle audace Mrs Wharton a choisi les images qui conviennent au caractère du grand anatomiste ; avec quelle adresse elle a adapté le mouvement du vers à celui de la parole animée ! *Margaret of Cortona* s'inspire des poèmes les plus suaves, les plus modérés de Browning. Avec quelle facilité exquise les vers suivants font écho à ceux de *The Bishop Orders his Tomb* ; l'un et l'autre sont des poèmes de mourant :

« I have lain here, these many empty days
 I thought to pack with Cremos and Hail Marys
 So close that not a fear should force the door.
 But still, between the blessed syllables
 That taper up like blazing angel heads,
 Praise over praise, to the Unutterable,
 Strange questions clutch me, thrusting fiery arms,
 As though, athwart the close-meshed litanies,
 My dead should pluck at me from hell²... »

De tels vers coulent avec la fluidité, la force, la suavité de Browning. Ils sont en outre l'œuvre d'un écrivain qui a lui-même beaucoup visité l'Italie et qui s'est presque autant italianisé que Browning lui-même.

Artemis to Actaeon rappelle Tennyson plus que Browning. On y trouve des vers idylliques qui font penser à la forme virgilienne de Tennyson :

« This have they — flocks on every hill, the blue
 Spirals of incense and the amber drip
 Of lucid honey-comb on sylvan shrines³... »

1. *Artemis to Actaeon and Other Verse*, p. 15.

2. *Ibid.*, pp. 24-25.

3. *Ibid.*, p. 4.

D'autres rappellent plutôt le Tennyson victorien, rhétoricien et « oratoire » :

« For immortality is not to range
Unlimited through vast Olympian days,
Or sit in dull dominion over time ;
But this — to drink fate's utmost at a draught,
Nor feel the wine grow stale upon the lip,
To scale the summit of some soaring moment,
Nor know the dulness of the long descent,
To snatch the crown of life and seal it up
Secure forever in the vaults of death ¹ ! »

La doctrine se rattache à l'idéal romantique ; mais le vocabulaire, le rythme, la plupart des images, ont l'austérité de l'époque victorienne. Dans *Life*, il y a une opposition encore plus frappante entre la matière et la forme. A *Torchbearer* demande à être étudié dans un autre groupe de poèmes. Il nous reste donc *The First Year*, le plus impressionnant des monologues dramatiques. C'est la description analytique du retour d'une âme sur la terre, à la Tous-saint, l'année après la mort de son corps. Les premiers vers sont remarquables tant par l'idée qu'ils contiennent que par le développement poétique :

« Here in my darkness
I lie in the depths of things,
As in a black wood whereof flowers and boughs are the roots,
And the moist-branching tendrils and ligaments,
Woven or spiralled or spreading, the roof of my head,
Blossomless, birdless, starless, skied with black earth ². »

Le poète s'est complètement libéré des maîtres victoriens et même demi-victoriens tels que Stephen Philips ; on sent l'empreinte de Walt Whitman, peut-être celle de D. H. Lawrence, le Lawrence de *Birds Beasts and Flowers*.

1. *Ibid.*, p. 6.

2. *Twelve Poems*, p. 47.

A ces vers succède très vite l'horreur impressionnante, mais sans emphase, de ceux-ci :

« To morrow...
And already I feel
The harsh arms of ivy-coils loosening
Like a dead man's embrace,
I feel the cool worms from my hair
Rain like dew,
And the soft-muzzled moles boring deeper,
Down after the old dead that stir not ¹... »

La seconde et la troisième partie du poème offrent un contraste saisissant avec le début ; elles nous racontent les visites de l'âme aux lieux qu'elle a fréquentés jadis avec son corps ; et elles sont empreintes d'une émotion forte qui côtoie dangereusement la sensiblerie, mais n'y tombe jamais. Ce passage peut nous donner une impression générale de ces deux parties :

« This is the gate — and the latch still unmended !
Yet how often I told him... Ah, the scent of my box-border !
And a late clove-pink still unfrozen.
It's what they call a « mild November ».
I knew that, below there, by the way the roots kept pushing ². »

Le fait de découvrir que rien n'a été changé dans ce foyer d'autrefois console et réjouit l'esprit du revenant. Et la joie qu'il éprouve donne au poème un élan parfois un peu grotesque.

« What — the room so the same, his and mine,
Not a book changed, the inkstand uncleaned,
The old pipe-burn scarring the table,
The old rent in the rug where I tripped
And he caught me — no woman's hand here
Has mended or marred ³. »

1. *Ibid.*, loc. cit.

2. *Ibid.*, p. 48.

3. *Ibid.*, p. 49.

Dans la quatrième partie le poème revient à l'accent d'horreur qui dominait la première, mais en l'élevant jusqu'à la tragédie. L'âme errante trouve l'âme d'une autre femme dans le fauteuil qu'elle était sur le point de nommer sien. La découverte d'une autre femme qui l'aurait remplacée, lui aurait été certes une terrible souffrance ; mais découvrir une âme féminine qui avait peut-être plané sur toute son intimité avec son amant et dont la présence, qu'elle ne soupçonnait même pas, avait peut-être été impérieuse pour lui, cela est une douleur intolérable, et l'âme s'écrie :

« Was she always there ?
 Were her lips between all our kisses ?
 Did her hands know the folds of his hair ?
 Did she hear what I said when I loved him ?
 Was the room never empty ? Not once ¹ ? »

Ce thème a dû fort attirer Mrs Wharton, car on le retrouve fréquemment dans ses contes de revenant. Mais cette fois le sujet s'est imposé à elle avec une telle force d'émotion que la prose n'était plus un moyen d'expression suffisant. L'aise et l'originalité qui caractérisent le développement de *The First Year* lui donnent une valeur poétique qui surpasse de beaucoup celle des autres monologues dramatiques en vers de Mrs Wharton.

II. — LES SONNETS

Il suffit de feuilleter les sonnets de Mrs Wharton pour se rendre compte qu'ils se divisent en deux groupes distincts — celui des sonnets amoureux qui rappellent les *Sonnets from the Portuguese* de Mrs Browning et celui des sonnets historiques et légendaires qui se rattacheront plutôt aux *Trophées* de Hérédia. Les meilleurs des deux

1. *Ibid.*, p. 50.

groupes. sont presque tous, contenus dans le recueil *Artemis to Actaeon and Other Verse* et forment la seconde partie de ce volume. On ne trouve pas de sonnets dans *Twelve Poems*. Tous les sonnets amoureux du recueil sont contenus dans la suite intitulée *The Mortal Lease*. Cette suite exprime les élans et les hésitations d'une femme qui aime un homme qui la déçoit par la qualité des émotions qu'il veut lui inspirer. Dans le cinquième elle abandonne ses doutes et ses aspirations, et consent à lui donner ce qu'il veut et rien d'autre :

« Yet for one rounded moment I will be
No more to you than what my lips may give,
And in the circle of your kisses live
As in some island of a storm-blown sea,
Where the cold 'surges of infinity
Upon the outward reefs unheeded grieve,
And the loud murmur of our blood shall weave
Primeval silences round you and me ¹. »

Mais en cédant à ce désir de son amant, elle agit à contre-cœur ; dans le sixième et le septième sonnet, elle est obligée d'avouer douloureusement qu'un amour, si simple, si purement physique ne lui suffit pas. Elle revient à l'attitude prise au troisième sonnet qui se termine ainsi :

« How can I be to you the nymph who danced
Smooth by Ilissus as the plane-tree's bole,
Or how the Nereid whose drenched lashes glanced
Like sea-flowers through the summer sea's long roll —
I that have also been the nun entranced
Who night-long held her Bridegroom in her soul ² ? »

Dans le huitième et dernier sonnet de la série, elle répète, avec un accent de profonde conviction, ce qu'elle n'avait qu'indiqué au début. Des faits qui régissent l'évolution de la vie et l'histoire des hommes, on peut tirer deux

1. *Artemis to Actaeon and Other Verse*, p. 41.

2. *Ibid.*, p. 39.

croyances morales opposées l'une à l'autre. L'une — c'est l'homme qui la représente dans les sonnets — règle sa conduite sur un matérialisme païen et joyeux, matérialisme qui rejette toutes les complications morales ou sociales comme autant d'éléments illusoires et artificiels ; l'autre — c'est la femme qui l'incarne — estime que l'humanité doit s'efforcer de parvenir à une culture toujours plus élevée qui justifie ce

« Stubborn questing for a phantom shore¹ »

qui affine et complique tous nos sentiments primitifs.

Le drame dont ces sonnets raconte les étapes successives est pathétique. Il est aussi extrêmement important au point de vue humain ; mais à aucun moment il ne devient tragique. Les personnages sont trop capables de supporter leur douleur, trop maîtres d'eux-mêmes pour créer une émotion intense chez le lecteur. On est tenté d'attribuer à ces sonnets la remarque qu'un critique faisait au sujet de *Twelve Poems* :

« Si nous nous contentons de ne pas nous attendre à découvrir ici la grande poésie, nous ne serons pas déçus du plaisir particulier que donnent tous les beaux vers². »

La plupart des sonnets historiques et légendaires ont été écrits et publiés avant 1900. La moitié environ se rapportent à des légendes littéraires ou à des œuvres d'art : *Boticelli's Madonna in the Louvre* (1891) ; *The Cinquecento* (1894) ; *Chartres* (1895) ; *Phaedra* (1898) ; et les meilleurs de tous peut-être, *The Tomb Of Ilaria Giunigi* (1891), et *Two Backgrounds* (1892). Les dates que je viens de donner sont celles de la publication de ces sonnets dans le *Scribner's Magazine*. A ce groupe il faut ajouter *The Eumenides*, qui, pour autant que je sache, n'avait pas paru avant la publication d'*Artemis to Actaeon and Other Verse*.

1. *Ibid.*, p. 37.

2. *Times Literary Supplement* (1927), p. 163.

Le ton général de ce groupe est assez avantageusement représenté par le sonnet sur Chartres :

« Immense, august, like some Titanic bloom,
 The mighty choir unfolds its lithic core,
 Petalled with panes of azure, gules and or,
 Splendidly lambent in the Gothic gloom,
 And stamened with keen flamelets that illum
 The pale high-altar. On the prayer-worn floor,
 By worshippers innumeros thronged of yore ¹,
 A few brown crones, familiars of the tomb,
 The stranded driftwood of Faith's ebbing sea —
 For these alone the finials fret the skies,
 The topmost bosses shake their blossoms free,
 While from the triple portals, with grave eyes,
 Tranquil, and fixed upon eternity,
 The cloud of witnesses still testifies ². »

La supériorité de ce sonnet sur la plupart des autres du même groupe vient, en partie du moins, de sa saveur ironique. Ainsi qu'Henry James l'a fait remarquer dans *Notes on Novelists* : « Les réactions de Mrs Wharton en face des divers aspects de la vie ont été surtout ironiques ³. » Ce sonnet nous donne bien l'impression d'un ironiste érudit et fin. A part les résonances des quatre derniers vers, il n'y a pas ici de haute valeur purement poétique.

On trouve la même ironie dans la première (et la meilleure) partie des deux sonnets sur *Two Backgrounds* ; et un lecteur attentif trouverait peut-être un dédoublement de cette ironie dans la seconde partie. *The Tomb of Ilaria Guinigi*, célébrant la statue de sa femme que fit Giacomo della Quercia, statue qui se trouve maintenant dans la cathédrale de Lucca, est l'expression

1. Dans le *Scribners Magazine*, de septembre 1895, on trouve : « By surging worshippers thick-thronged of yore ».

2. *Artemis to Actaeon and Other Verse*, p. 49.

3. *Notes on Novelists*, p. 282.

d'une tendresse simple, très rare chez notre auteur :

« Ilaria, thou that wert so fair and dear
That death would fain disown thee, grief made wise.
With prophecy thy husband's widowed eyes,
And bade him call the master's art to rear
Thy perfect image on the sculptured bier,
With dreaming lids, hands laid in peaceful guise
Beneath the breast that seems to fall and rise,
And lips that at love's call should answer « Here ! »

First-born of the Renaissance, when thy soul
Cast the sweet robing of the flesh aside,
Into these lovelier marble limbs it stole,
Regenerate in art's sunrise clear and wide,
As saints who, having kept faith's raiment whole,
Change it above for garments glorified ¹. »

Les sonnets de méditation, sur des sujets tels que *Grief* et *Experience*, ne sont pas des meilleurs. Plusieurs d'entre eux sommeillent encore dans les archives du *Century* ou du *Scribner's Magazine* où ils avaient été publiés. On les quitte avec cette sorte d'irritation qu'éprouvait Edwin Arlington Robinson pour les auteurs de sonnets de la fin du siècle dernier et qui lui fit écrire :

« Oh ! for a poet — for a beacon bright
To rift this changeless glimmer of dead gray ;
To spirit back the Muses, long astray,
And flush Parnassus with a newer light ;
To put these little sonnet-men to flight,
Who fashion in a shrewd mechanic way,
Songs without souls, that flicker for a day,
To vanish in irrevocable night ². »

Les sujets des sonnets de Mrs Wharton sont importants ; l'art qu'elle y déploie est toujours suffisant et souvent éclate en expressions brillantes et inoubliables ; la sincé-

1. *Artemis to Actaeon and Other Verse*, p. 53.

2. E. A. Robinson, *Collected Poems*, p. 93.

rité est hors de doute. Mais ils ont ce *glimmer of dull gray*; le *shrewd mechanic way* est souvent trop évident; et les *souls* n'y sont pas.

III. — POÈMES MÉDITATIFS

Avec l'avènement du nouveau siècle, Mrs Wharton semble s'être détournée du sonnet, pour s'adonner à la poésie lyrique de forme libre et de sujets méditatifs. La troisième partie d'*Artemis to Actaeon and Other Verse* contient surtout des poésies de ce genre, et où domine la

« Sad lucidity of soul »

qui fait irrésistiblement penser à Matthew Arnold. Saurait-on imaginer des vers plus proches d'Arnold, tant par la forme que par la manière, que la première strophe de *Non Dolet* :

« Age after age the fruit of Knowledge falls
To ashes on men's lips;
Love fails, faith sickens, like a dying tree
Life sheds its dreams that no new spring recalls;
The longed-for ships
Come empty home or founder on the deep
And eyes first lose their tears and then their sleep¹. »

à moins que ce ne soit cette dernière strophe de *Les Salettes* :

« The glories go ; their footsteps fade
Into an all-including shade,
And isles and sea and clouds and coasts
Wane to an underworld of ghosts.
But as I grope with doubtful foot.
By myrtle branch and lentisk root
Up the precipitous pine-dark way,
Through fringes of the perished day,

1. *Artemis to Actaeon and Other Verse*, p. 83.

Falters a star, the first alight,
 And threaded on that tenuous ray
 The age long promise reappears,
 And life is Beauty, fringed with tears ¹. »

Celui-ci se rapproche autant de *Obermann*, *Twenty Years Later* que l'autre se rapprochait de *Dover Beach*. On y trouve le cœur même de la poésie d'Arnold, son essence — un espoir plus désolé que le désespoir.

Il n'y a que trois de ces poèmes dont l'émotion ait quelque chose de joyeux et d'adouci, et, parmi eux, *Uses et Survivals* ne sont que de peu d'importance. *Nightingales in Provence* a, par contre, une richesse d'émotion, une envolée de sentiments aussi prenantes, que ses notations très fines des objets les plus usuels, et le système très compliqué des rimes :

« Whence comme they, small and brown,
 Miraculous and frail,
 Like spring's invisible pollen blown
 On the wild southern gale ?
 From whatsoever depth of gold and blue,
 Far-templed sand and ringed palms they wing.
 Falling like dew
 Upon the land, they bring
 Music and spring,
 With all things homely-sweet
 Exhaled beneath the feet,
 On stony mountain-trail,
 Or where green slopes, through tamarisk and pine,
 Seaward decline —
 Thyme and the lavender,
 Where honey-bees make stir,
 And the green dragon-flies with silver whirr
 Loot the last rosemaries —
 The morning-glory, rosy as her name,
 The poppies' leaping flame
 Along the kindled vines,
 Down barren banks the vetches spilt like lees,

1. *Twelve Poems*, p. 14.

In watery meadows the great celandines
 Afloat like elfin moons,
 In the pale world of dunes
 A foam of asphodel
 Upon the sea's blue swell,
 And where the great rocks valley-ward are rolled,
 The tasselled ilex-bloom fringing dark woods with gold ¹. »

On trouve ici un calme frémissant qui rapproche ce morceau de la *Philomela* de Matthew Arnold. Il est juste qu'il est infiniment plus facile de maintenir cette impression durant trente-six vers, comme l'a fait Arnold, que de la conserver durant cent six comme dans *Nightingales in Provence*. Il faut remarquer aussi que Mrs Wharton atteint à une parfaite compréhension du paysage de Provence, si différent des paysages américains.

Les trois poèmes de guerre n'atteignent pas cette belle précision ni cette même valeur. Et l'on est très surpris de trouver des poèmes aussi conventionnels chez un auteur dont l'intelligence et l'imagination avaient été si bouleversées par la guerre. Des trois poèmes c'est bien *The Tryst*, avec son énergie, sa rudesse voulue rappelant l'œuvre de Thomas Hardy, qui est le meilleur. Hardy lui-même n'aurait pas à rougir d'une strophe aussi belle que celle-ci :

« My house is ill to find, she said,
 For it has no roof but the sky :
 The tongue is torn from the steeple-head,
 The streets are foul with the slime of the dead,
 And all the rivers run poison-red,
 With the bodies drifting by. » ²

Battle Sleep n'est qu'une pièce de vers estimable, exprimant l'horreur de la guerre.

Elegy est un hommage reconnaissant à ceux qui moururent sur le front, et après un début poignant :

1. *Ibid.*, p. 3.

2. *Ibid.*, p. 25.

« Ah, how I pity the young dead who gave
All that they were and might become...

il tombe presque immédiatement dans le conventionnel
et le grotesque :

« Who feel the new wheat springing in their stead,
And the lark singing for them overhead ¹. »

Il est assez déconcertant, (bien que ce soit suggestif à un certain point de vue), de s'apercevoir que l'auteur de *Nightingales in Provence*, peut se laisser aller à écrire comme n'importe quel barbouilleur en mal de poèmes.

Bien plus belle que ces trois poèmes est l'élégie que Mrs Wharton écrivit à la mort de son grand ami de longue date, Théodore Roosevelt. Bien que ce poème ne soit pas à proprement parler un poème de guerre, Mrs Wharton jugea bon en 1919 d'associer intimement Roosevelt à la déclaration de guerre des États-Unis et à la victoire qui venait d'être si brillamment remportée. Cette œuvre réunit le ton du deuil national et celui de la douleur personnelle. Elle est basée sur une vieille légende qui veut que le mort soit emmené sur un bateau dans lequel se trouvent tous ses amis défunts.

« But never »

commence la quatrième partie de l'élégie :

« To worker summoned when his day was done,
Did mounting tide bear such a freight of friends
As stole to you up the white wintry shingle
That night while those that watched you thought you slept.
Softly they came, and beached the boat, and stood
In the still cove, under the icy stars,
Your last-born and the dear loves of your heart,
And with them all the friends you called by name,
And all men that have loved right more than ease,
And honour above honours ; all who gave

1. *Ibid* , p. 33.

Free-handed of their best for other men,
 And thought the giving taking ; they who knew
 Man's natural state is effort : up and up —
 All these were there, so great a company
 Perchance you marvelled, wondering what great craft
 Had brought that throng unnumbered to the cove
 Where the boys used to beach their light canoe
 After old happy picnics ¹. »

Il est rare qu'une élogie joigne aussi harmonieusement la légende au réel. Il est plus rare encore qu'un auteur d'élogie se contente, comme Mrs Wharton, de louer le héros pour des mérites qu'il a vraiment possédés. *A Torch-bearer* est aussi une élogie, c'est une lamentation pour un héros inconnu. Si l'on ne peut dire si ce héros mérite les éloges qu'il reçoit, l'accent du poème ne permet aucun doute sur sa sincérité.

Parmi les quelques poèmes dont nous n'avons pas parlé, il n'en est qu'un (*La Folle du Logis*) qui mérite d'être étudié ; c'est la mystérieuse exploration que fait le poète dans sa propre Folle du Logis. Cette folle, avec qui le poète a vécu depuis sa plus tendre enfance dans la plus grande intimité, c'est l'imagination créatrice :

« Expert to lift the latch of our low door
 And profit by the hours when, dusk'd about
 By human misintelligence, we made
 Our first weak fledgling flights —
 Divine accomplice of those perilous-sweet
 Low moth-flights of the unadventured soul
 Above the world's dim garden ². »

Auprès de cette compagne inséparable et exaltée, le poète est humble, il s'excuse de sa faiblesse humaine, il adore cette nature supérieure à la sienne. Sa compagne lui ouvre de *magic casements*, elle éclaire sa voie à travers des labyrinthes de beautés inconcevables.

1. *Ibid.*, pp. 37-38.

2. *Ibid.*, p. 41.

Mais

« More oft
Has your impalpable wing-brush bared for me
The heart of wonder in familiar things ¹ ... »

Dans le demi-sommeil qui précède le repos complet, la compagne entraîne le poète parmi la :

« White rage
Of desperate waters on and on
To some blue sea's unalterable calm ²... »

et lorsque le poète est terrifié par

« Voids that never knew
The pity of creation ³ »

la folle le ramène en des lieux où

« A scent of lilac from an unseen hedge
Bespeaks the hidden farms, the bedded cows,
And safety, and the sense of human kind ⁴... »

Dans le passé le plus reculé ils avaient pénétré ensemble ces domaines inconnus et c'est là que le poète a appris cette vérité consolante : chaque déclin se transforme en vie comme

« A sapling rooted in a fissured plinth ⁵. »

IV. — CONCLUSION

Il y a dans ces poèmes, pour employer l'expression mordante du professeur Grierson, trop de l'oiseau moqueur.

1. *Ibid.*, p. 41.

2. *Ibid.*, p. 42.

3. *Ibid.*, *loc. cit.*

4. *Ibid.*, *loc. cit.*

5. *Ibid.*, p. 43.

On a le droit de leur appliquer le reproche du vieux critique Frenside, après la lecture des vers de Vance Weston :

« Zut ! vous êtes à la saison des pastiches... On n'y peut rien, j'en conviens. Voici le sonnet shakespearien inévitable :

« What am I but the shape your love has made me ?

Et ce morceau d'après Whitman :

« Vast enigmatic reaches of ocean beyond me. »

Il y a là de jolies choses, ça et là, c'est entendu. Vous aimez la couleur des mots, n'est-ce pas ? Mais la poésie, mon enfant, n'est pas une chose qu'on puisse faire à moitié. Je me souviens d'avoir demandé à un ami très cultivé s'il aimait la poésie et il m'a répondu avec candeur : oui, jusqu'à un certain point ¹. »

Vance Weston n'avait pas vingt ans à ce moment-là ; et il n'avait jamais vu l'océan. Il n'avait pas encore assez pratiqué Stevenson pour comprendre ce que voulait dire l'allusion à la saison des pastiches (*the sedulous age*). Cependant il n'y a guère de poème de Mrs Wharton qui débute d'une façon aussi mélodieuse et aussi évocatrice que celui de Vance :

« Gold upon gold like trumpets in the sunrise »,

qui chancelle presque sous le poids d'une richesse digne de Keats. L'imitation n'est pas un symptôme de manque de sincérité ni d'absence de chaleur ; c'est bien plutôt l'indice que les émotions qui étreignent le poète ont étreint d'autres hommes avant lui et de la même façon. Les poèmes que nous venons d'étudier, dans la partie précédente de ce chapitre, font voir le plein essor de la puissance poétique de Mrs Wharton. Parmi eux *Nightingales in*

1. *Hudson River Bracketed*, pp. 114-115.

Provence, *The First Year*, et *Within the Tide* sont les plus originaux. Cependant il est difficile de lire le premier sans penser à Matthew Arnold, le second sans songer à Walt Whitman, le troisième sans se rappeler Tennyson.

Ce défaut d'originalité n'est peut-être pas sans rapport avec une insuffisance de technique. Dans les sonnets, par exemple, on peut remarquer que les rimes ne sont pas venues naturellement ; et il y a tout lieu de croire que certaines faiblesses imaginatives ou mélodiques sont dues à la recherche laborieuse des rimes. Un cliché tel que *The Attic flood* ¹, une image aussi peu appropriée que :

« Ere the vast void with rushing worlds was scored ² »,

ou :

« Rude mountain lawn ³ »,

une rime aussi inepte que *myrrh* et *interpreter* ⁴, trahissent une technique gauche et inexpérimentée. Il faut signaler aussi dans les sonnets un excès de monosyllabes terminant les vers, excès qui est toujours un symptôme d'insuffisance dans la maîtrise du genre.

Ces reproches sont bien moins fondés pour ce qui est du second recueil, *Twelve Poems*. Sa supériorité évidente se révèle par son aisance plus grande, par sa délivrance des entraves de la rime, de la strophe strictement définie, et surtout de la fidélité trop absolue des détails comme des grandes lignes, dans les genres traditionnels du sonnet et du monologue dramatique. Même dans ce recueil, même dans un poème aussi beau que *Nightingales in Provence*, où la strophe est compliquée et où les rimes se répètent plusieurs fois, on sent la difficulté du poète, des mots vides ou ternes sont introduits pour soutenir la structure, ainsi que des vers entiers qui n'ont ni sens précis, ni valeur en soi.

1. *Artemis to Actaeon and Other Verse*, p. 39.

2. *Ibid.*, p. 37.

3. *Ibid.*, p. 50.

4. *Ibid.*, 54.

CHAPITRE XVI

OUVRAGES D'ART ET DE VOYAGES

Ce titre composé peut laisser croire qu'il y a deux centres d'intérêt dans ce même chapitre. Mais chez Mrs Wharton, impressions d'art et impressions de voyage sont intimement mêlées. Il est bien difficile de décider si *Italian Backgrounds*, *A Motor Flight through France*, ou *In Morocco* sont des livres de voyage, de peinture, d'architecture ou d'autres arts. Lorsque Mrs Wharton voyage, elle est toujours à la recherche d'impressions artistiques ; ses réactions devant un paysage, un costume, un visage, sont celles d'un artiste. Lorsqu'elle raconte un voyage, entrepris dans un but social comme dans *Fighting France' from Dunkerque to Belfort* et *In Morocco*, la valeur du livre réside moins dans l'intérêt politique qui l'a déterminé que dans les quelques passages où l'agent de propagande cède le pas à l'artiste.

I. — THE DECORATION OF HOUSES

The Decoration of Houses, publié en 1897, fut écrit en collaboration avec Ogden Codman. Il est impossible d'y distinguer l'apport de chacun d'eux. Le livre est bien représentatif de l'intelligence de Mrs Wharton ; on y trouve une théorie rigoureusement classique du beau, des détails abondants et caractéristiques, un esprit satirique des plus faciles et des plus agréables, un style clair, ferme et coulant. Dès la première page qui commence ainsi : « Les chambres

peuvent être décorées de deux façons : soit d'une application superficielle d'ornements totalement indépendants de la structure, soit en utilisant les éléments architecturaux qui font en quelque sorte partie de l'organisme de chaque maison, à l'intérieur, autant qu'à l'extérieur¹ », jusqu'à la dernière page qui commence : « l'excellence suprême, c'est la simplicité² », ce livre est un plaidoyer en faveur de « la mesure, de la convenance du rapport, de l'harmonie, de la proportion³ ». Il est né de l'impression que depuis 1825, en Angleterre et aux États-Unis du moins, « la décoration des maisons n'était plus une spécialité d'architecture », mais une débauche de caprice, d'ostentation, d'absurdité. Les auteurs s'imaginaient qu'en persuadant aux Anglais et aux Américains de se détourner de ces monstruosité élevées, au nom de la décoration, par leurs ancêtres et leurs contemporains, et en les conjurant d'observer plutôt l'architecture française, italienne, voire anglaise des xvi^e, xvii^e et xviii^e siècles, ils ramèneraient à sa véritable expression l'art architectural anglo-saxon. On peut juger des préférences des auteurs en architecture et en décoration d'après une centaine de gravures qui illustrent le volume. Les préférences, les doctrines des auteurs, l'esprit du livre, tout cela se révèle dans ce passage qui traite de bibelots :

« Il faut, bien sûr, que l'homme fatigué ait une chaise pour s'asseoir, que l'homme affamé ait une table pour manger ; et le jugement le plus susceptible et le plus raffiné ne saurait condamner un homme pour avoir acheté une table et une chaise hideuses, s'il n'en pouvait trouver d'autres. Mais les objets d'art sont un *counsel of perfection*. On peut très facilement s'en passer...

« Les décorateurs savent combien la simplicité et la dignité d'une belle pièce sont détruites, si l'on y entasse des riens

1. *The Decoration of Houses*, p. xix.

2. *Ibid.*, p. 198.

3. *Ibid.*, loc. cit.

inutiles. Leur absence améliore même les salles médiocres, ou du moins les rend beaucoup moins médiocres. Il est stupéfiant de constater à quel point la suppression d'un entassement de bibelots désencombre les lignes architecturales et rend aux meubles leurs vrais rapports avec les murs ¹. »

II. — ITALIAN VILLAS AND THEIR GARDENS

Dans ce livre publié en 1904, dans une édition somptueuse, et à tirage restreint, c'est des jardins que Mrs Wharton s'occupe en premier lieu. Elle ne parle des villas qu'accessoirement et en tant qu'inséparables des jardins dans les projets des meilleurs architectes. Par conséquent, le jugement de l'auteur sur le jardin dépendra en grande partie du rapport entre le jardin et la demeure. Cet ouvrage n'est pas seulement intéressant du point de vue technique. Il fait bien ressortir l'harmonie qu'il y a entre les diverses théories de l'auteur ; théories du roman de *The Writing of Fiction*, théories de la société de *French Ways and their Meaning*, théories de l'architecture de *The Decoration of Houses*, qui toutes se retrouvent dans ce même volume. Le dessinateur d'un jardin italien avait trois problèmes à résoudre : « il fallait que le jardin soit adapté aux lignes architecturales de la maison, aux besoins des habitants de la maison — promenades ombragées, bosquets verts et ensoleillés, parterres, vergers, d'abord facile, — et, enfin, au paysage qui l'entoure ² ». Les jardins anglais, et à plus forte raison les jardins américains, sont purement décoratifs, sortes de jouets compliqués ; « l'ancien jardin italien était fait pour y vivre ³ ». La beauté du jardin anglais ou américain réside dans le détail, dans cette fleur, ce buisson ou cette pelouse. La beauté du jardin italien vient des propor-

1. *Ibid.*, p. 185.

2. *Italian Villas and their Gardens*, p. 7.

3. *Ibid.*, p. 11.

tions des diverses parties par rapport au tout, et de l'harmonie du tout avec l'entourage et les besoins humains. « La beauté inhérente du jardin est dans le groupement des parties, — dans les lignes convergentes des longues allées d'yeuses, dans l'alternance des espaces ouverts et ensoleillés et des bosquets frais et ombrés, dans la proportion entre la terrasse et le bowling, la hauteur du mur et la largeur de l'allée¹. » Mrs Wharton ridiculise les efforts des enthousiastes anglais et américains qui cherchent à reproduire l'effet d'un jardin italien, en imitant les diverses parties sans bien saisir leur rapport avec l'ensemble. « Un sarcophage de marbre et une douzaine de colonnes en spirale, dit-elle avec assez d'amertume, ne feront jamais un jardin italien, mais un espace bien disposé et planté d'après les principes de l'ancien art du jardin, fera, ce qui est beaucoup mieux qu'un jardin italien au pied de la lettre, *un jardin aussi bien adapté à son entourage que l'étaient ceux dont il s'est inspiré*². »

Économie des moyens, simplicité, proportion, harmonie, voilà les mots qui reviennent d'un bout à l'autre du livre, comme ils reviennent dans toute œuvre dans laquelle Mrs Wharton expose ses théories sur un art quelconque.

III. — ITALIAN BACKGROUNDS

On ne saurait concevoir contraste plus frappant que celui qui existe entre *Italian Backgrounds* (1905), le premier livre de voyage de Mrs Wharton, et *A Motor Flight through France* (1908), qui en est le second. *A Motor Flight* est exactement ce que suggère le titre : une étude des premiers plans du pays, des curiosités naturelles et architecturales qui s'imposent au premier regard du voyageur pressé, et qui, dans leur ensemble, lui donnent une idée générale de

1. *Ibid.*, p. 8.

2. *Ibid.*, p. 12.

la vie et de l'histoire du pays. *Italian Backgrounds*, au contraire, est un livre d'érudit, fouillé et travaillé, qui traite des beautés inaccessibles et que la plupart des voyageurs n'atteignent guère — beautés des grandes villes que ne sait pas voir le voyageur pressé et attiré par les merveilles célèbres, beautés des lieux retirés dont ne parlent pas les guides, ou qu'ils méconnaissent.

Dans les premières phrases d'*A Tuscan Shrine*, la plus importante des neuf esquisses dont se compose *Italian Backgrounds*, Mrs Wharton nous livre ce qui crée l'unité remarquable de ce volume, assez hétéroclite à première vue :

« L'un des plaisirs les plus rares et les plus délicats de celui qui voyage en Europe est de s'échapper de l'étreinte du compilateur du guide... La découverte d'erreurs accidentelles ne suffit pas à consoler le voyageur de la cruelle précision des affirmations. La seule ressource du voyageur contre cette omniscience est d'approcher les lieux décrits par un chemin différent de celui que le guide veut lui faire prendre.

« Ceux pour qui le plus grand charme d'un voyage en un pays surcivilisé consiste dans de telles évasions du prévu, trouveront çà et là, même en Italie, quelques éléments que ne signale pas le guide, et c'est pour jouir du bonheur d'une telle découverte que nous sommes descendus du train, un beau matin, fermement décidés à trouver par nous-mêmes le chemin de San Vivaldo ¹. »

En arrivant au lieu saint, le groupe des chapelles de San Vivaldo, Mrs Wharton eut l'impression d'une découverte unique, et elle éprouva « la rare sensation d'avoir fait une découverte artistique au cœur du pays artistique le plus fouillé d'Europe² » Elle parvint à démontrer que certains groupes de terre-cuite, qu'on avait attribués unani-

1. *Italian Backgrounds*, p. 86.

2. *Ibid.*, p. 88.

mement à un maître médiocre du xvii^e siècle, étaient, en réalité, du xvi^e et provenaient d'un maître dont le mysticisme et la délicatesse sont en contradiction absolue avec la somptuosité et la platitude du xvii^e siècle italien. Pourrait-on rêver une meilleure récompense pour une randonnée dans les *backgrounds* de l'art ? Il est peut-être intéressant de signaler que l'essai où Mrs Wharton nous fait part de cette découverte est placé au beau milieu du livre.

Dans les huit autres esquisses Mrs Wharton, qui dès sa jeunesse a souvent et longuement visité l'Italie, nous fait part des efforts qu'elle a tentés en vue de donner une nouvelle lumière et une nouvelle vie à ce cadre si connu, en explorant tous les à-côtés. « Les peintures, les statues, les édifices célèbres de l'Italie, sont figés en symboles et la vie dont ils étaient jadis l'expression, s'est évaporée dans l'air desséchant des musées, auxquels leur célébrité les a condamnés. » Et elle ajoute : « Puisqu'on ne peut pas les fuir, il faudrait les libérer de leur conventionalisme, et, pour cela, les considérer dans leur rapport avec la vie dont ils étaient l'ornement. » Pour bien comprendre jusqu'à quel point Mrs Wharton a réussi, il faudrait lire son livre, puis retourner dans les villes devenues conventionnelles et familières pour essayer d'en saisir la vie ; ou mieux encore, il faudrait, à l'exemple de l'auteur, entreprendre quelques-uns de ces voyages à l'arrière-plan des grandes villes artistiques d'Italie.

IV. — A MOTOR FLIGHT THROUGH FRANCE

A Motor Flight through France (1908) se compose en réalité de trois « envolées ». La première d'un port de la Manche à travers la Normandie, et la vallée de la Seine, jusqu'au plateau d'Auvergne ; la deuxième de Paris jusqu'à Bordeaux puis des Basses-Pyrénées à la Côte d'Azur et jusqu'aux Alpes ; enfin la troisième de Paris en Champagne, en

passant par les villes que la guerre devait détruire. Ces voyages sont de véritables envolées. Chacun sait que le voyage en automobile permet des sensations et des impressions qu'ignorera toujours le voyageur qui prend le train à Brest et descend à Rouen ou à Amiens, en se demandant comment le style breton a bien pu se transformer en style normand. Mais chacun doit reconnaître cependant que c'est encore le voyageur à pied qui est le mieux placé pour saisir les impressions vivantes du pays, pour connaître jusque dans son âme une province ou une nation. Mrs Wharton reconnaît bien que seul le piéton arrive à une connaissance profonde et intime de la diversité d'une province, et que lui seul aura connu les beautés les plus rares. Mais elle estime qu'en raison même du trop grand nombre et de la trop grande diversité des impressions, il n'atteindra pas cette vision d'ensemble, cette unité de tout un pays, qui en est l'expression la plus significative. Voyager à pied, c'est faire vibrer de belles notes l'une après l'autre, voyager en automobile, c'est faire vibrer simultanément ces diverses notes en accords harmonieux. On pourrait essayer de protester contre une théorie qui semble peut-être trop ingénieuse. Le livre est là pour la défendre plus éloquemment que le meilleur avocat.

V. — FIGHTING FRANCE FROM DUNKERQUE TO BELFORT

A l'exception d'une conclusion synthétique intitulée *The Tone of France, Fighting France from Dunkerque to Belfort* (1915) se compose d'extraits de son journal. Au premier chapitre Mrs Wharton nous donne deux impressions différentes de Paris, l'une datant du mois d'août 1914, l'autre de l'hiver 1915. Comme la plupart des matériaux de ce livre, ces impressions ont été reprises et arrangées dans *A Son at the Front* (1923), et ce roman devient infiniment plus suggestif si on le lit en juxtaposition avec le livre de voyage. La page où John Campton et son fils, à la veille de la mobi-

lisation, admirent de la terrasse de l'hôtel Crillon, la beauté sereine de Paris, par une tranquille soirée d'été, est en réalité une scène vécue par l'auteur. Il en est de même des fines observations d'artiste que fait Campton sur les qualités héroïques que montrèrent les plus médiocres dans la « grande épreuve ». Vers 1915, Mrs Wharton obtint l'autorisation de visiter les hôpitaux des régions évacuées et même quelques sections du front parmi les moins agitées. A sa première visite, en mars 1915, elle visita l'Argonne, à la seconde, en mai, la Lorraine et les Vosges, sa troisième visite, en juin, fut pour le front belge, et sa quatrième et dernière, en août, pour l'Alsace.

Ce sont ces visites qu'elle nous raconte dans son livre. Combien ces visites, « nouvelles envolées en automobile », sont plus passionnantes que celles de 1908 !

Le premier livre est froid et terne en comparaison avec celui-ci. Combien vivantes, combien intensément émouvantes sont les descriptions des nuits de la place Stanislas de Nancy, dépourvue de charme mondain, de lumière et de vie, ne laissant plus voir que la force et la pureté de son architecture, ou celles de Châlons aux rues étroites à fenêtres closes, où les officiers d'État-Major eux-mêmes ne peuvent sortir après la tombée de la nuit. La plus belle évocation est celle de la cathédrale de Reims à la façade dévastée, et au mur ouest revêtu d'une variété de couleurs déconcertante après l'incendie de son échafaudage.

Il y a peu d'horreurs dans ce livre, peu de haine. Il y a cependant quelques phrases déclamatoires çà et là, comme par exemple la dernière phrase du chapitre belge qui se termine ainsi : « le long mur d'armées qui défendait le monde civilisé, de la mer jusqu'aux Vosges ».

VI. — IN MOROCCO

Foncièrement différent des autres livres de voyage de Mrs Wharton, *In Morocco* (1920) manque de cette intensité

et de cette unité que l'on n'obtient que par la lente élaboration d'un ouvrage. Mais *In Morocco* servit admirablement les deux buts qu'il se proposait. Au cours de l'automne 1917 Mrs Wharton s'accorda deux mois pour se reposer de ses travaux sociaux et philanthropiques ; confiante en cette « constitution d'acier » dont parle Henry James, elle décida d'aller passer ces deux mois au Maroc.

Le protectorat français n'était établi alors que depuis cinq ans. Il apparut à Mrs Wharton comme une sorte de miracle, le « miracle du Maroc ». En cette courte période de cinq ans, malgré la guerre qui avait duré pendant presque tout ce temps, le maréchal Lyautey avait multiplié les industries, terminé les routes, développé l'hygiène, protégé les arts et métiers, créé l'ordre et établi une vie calme et intense. Mrs Wharton comprit la valeur, pour le prestige de la France auprès des nations anglo-saxonnes, d'une étude, de sa plume, sur le succès colonial du génie national français. Dès son retour en France, dans les loisirs de ses travaux, elle mit ce panégyrique sur le chantier. Pour atteindre son but, il fallait qu'il soit écrit et publié immédiatement.

L'auteur avait de plus un but esthétique qui exigeait également la rapidité. Elle avait fait un rapide voyage, disait-elle dans la préface de sa première édition, « à un moment unique dans l'histoire d'un pays, à l'époque de la transition entre une soumission complète, du moins en apparence, à l'Europe et un avenir prochain ouvert à toutes les promiscuités et les banalités du tourisme contemporain... quelques mois de travaux sur les routes, et les chemins de fer reprendront le torrent puissant du tourisme, et, aussitôt les flots déchainés, personne ne verra plus Moulay Idriss, Fez ni Marrakech tels que je les ai vus ¹ ». Prévoyant avec une justesse remarquable que le Maroc était appelé à devenir bientôt le paradis terrestre des touristes de tous les coins du monde, elle trouve des

1. *In Morocco*, p. ix.

termes inoubliables de beauté et de vie pour décrire les monuments et les curiosités que si peu d'Européens et d'Américains soupçonnaient. Son étude est surtout un acte d'amitié pour la France, mais c'est aussi un ami précieux pour les voyageurs qui recherchent les beautés et les gloires, qui se trouvent sur des chemins étranges et dangereux, — mais pas trop dangereux.

VII. — LES ARTS DANS L'ŒUVRE DE MRS WHARTON

Lorsqu'on recherche les traits permanents qui caractérisent l'œuvre de Mrs Wharton, on trouve l'influence de l'art au premier plan. « Elle possède une foi profonde, dit M. Lovett, dans le rôle de l'art et des artistes dans la civilisation, dans leurs efforts pour « humaniser le paysage », et, dans ses premières histoires, elle leur accorde une place exceptionnelle¹. » Il y a une dizaine d'années, Mr Lovett réussit à remplir près de deux pages des noms des artistes et des penseurs les plus frappants de l'œuvre de Mrs Wharton². Mais beaucoup plus important qu'un tel catalogue, plus important même que l'étude individuelle des artistes, est l'influence de l'art plastique et des émotions esthétiques sur les travaux de notre auteur.

« Au seuil du mouvement naturaliste américain, dit M. Ludwig Lewisohn, on rencontre une figure curieuse et déroutante, celle de Mrs Edith Wharton³. » Le cachet, ou, si M. Ludwig Lewisohn le préfère, le défaut caractéristique du naturalisme de Mrs Wharton, est moins dans son respect des théories établies, que dans son amour naturel des arts et dans son besoin d'imposer un dessin à la matière brute.

Prenons un exemple de description chez Mrs Wharton

1. *Lovett*, p. 48.

2. *Ibid.*, pp. 48-50.

3. *Expression in America*, p. 468.

dont le sujet puisse se prêter aussi bien à la méthode naturaliste, et opposons-lui une page d'un naturaliste connu, sur le même sujet. Voici, chez Mrs Wharton, la description d'un hôtel terminus à Paris.

« Il y avait exactement dix jours que la hâte avec laquelle il avait défait ses malles avait parsemé la chambre du contenu de ses bagages. Ses brosses et ses rasoirs étaient sur le marbre taché de la commode. Un tas de journaux étaient accumulés sur la table, sous l'ampoule électrique, et une douzaine de romans brochés se trouvaient sur la cheminée, entre les étuis à cigares et les flacons de toilette ; mais ces indices d'occupation n'avaient rien changé à la médiocrité anonyme de la chambre, à son apparence de servir de décor à d'innombrables séjours transitoires. Il y avait quelque chose de sardonique, presque de louche, dans la façon dont elle semblait s'être grimée pour son rôle anonyme avec des couleurs sombres, avec ses gris et ses bruns qui ne voulaient rien dire, avec son papier dont on ne gardait aucun souvenir, avec ses chaises et ses tables aussi impersonnelles que des porteurs ¹ ».

Comparons maintenant ce passage à celui-ci, extrait de *Mc Teague*, le roman de Frank Norris :

« Aussitôt de retour à son bureau, ou, comme il l'appelait dans les annonces, son « Salon Dentaire », il se mit en veston et en pantoufles, déboutonna son gilet et, ayant garni de coke le petit poêle, il se laissa choir dans son fauteuil de dentiste, près de la baie, lisant le journal, buvant de la bière, et fumant son énorme pipe de porcelaine, tandis qu'il digérait son repas, repu, abruti dans sa sensation de chaleur. Bientôt écrasé de vapeur et de bière, suffoqué par la chaleur de la chambre, le tabac à bon marché et l'effet de son solide repas, il finissait par s'endormir. Vers la fin de l'après-midi, dans sa cage dorée, au-dessus de la table, le serin se mit à chanter. Il se réveilla

1. *The Reef*, p. 73.

lentement, but ce qui restait de la bière — éventée maintenant, — et, prenant l'accordéon sur la bibliothèque, où, les jours de semaine, il reposait en compagnie des sept volumes d'*Allen's Practical Dentist*, il joua une demi-douzaine de morceaux très lugubres¹. »

La méthode de Norris consiste à entasser autant de détails sordides et écoeurants qu'il le peut. Il se fie, pour réussir auprès du lecteur, non pas à une impression de nuances accumulées, mais à une succession hâtive, qui ne lui laisse pas une seconde de répit. Le lecteur impressionnable a alors le sentiment d'avoir habité cette chambre dont chaque détail lui semble connu depuis longtemps. En un mot, c'est à la sensation que Norris fait appel. Toute autre est la méthode de Mrs Wharton.

Les détails sont relativement peu nombreux ; ils sont soigneusement choisis, ordonnés et rassemblés pour constituer le dessin ; tout l'effet dépend d'une seule impression d'écoeurement à laquelle chacun d'eux concourt. Norris nous décrit sa chambre comme le ferait, avec le talent en moins, le premier venu. Chez Mrs Wharton ce n'est pas la vision du premier venu que nous retrouvons, ni la matière brute ; c'est la vision de l'artiste, qui fait ressortir l'unité des objets, le rapport entre les détails. Nos sensations sont moins directement éveillées que par Norris, mais, en revanche, cette fonction de l'intelligence qui réclame l'ordre et le dessin, et qu'on peut nommer l'imagination, y trouve son compte.

Il est juste de dire que, dans ses romans d'après-guerre, où le souci de la beauté formelle est moins exigeant, Mrs Wharton nous donne nombre de passages descriptifs où domine la méthode naturaliste².

Architecture, décoration, mobilier, jouent un rôle beaucoup plus important chez Mrs Wharton que chez Henry James ou chez la plupart de ses contemporains. Il n'y a

1. *Mc Teague*, pp. 1-2.

2. e. g. *The Glimpses of The Moon*, *passim*.

que Thomas Hardy qui puisse rivaliser avec elle dans l'importance donnée aux infimes détails de l'architecture. Les descriptions des églises et des palais italiens de *The Valley of Decision*, celles des demeures et des hôtels de *The House of Mirth* à *The Age of Innocence*, la minutieuse et inoubliable description du château de Givré de *The Reef*, révèlent l'importance que Mrs Wharton attache elle aussi à l'architecture. Son sonnet sur la cathédrale de Chartres est peut-être encore plus révélateur à ce point de vue ¹.

Mrs Wharton n'a fait que s'intéresser de plus en plus à la décoration; nulle part elle ne s'y attache davantage que dans *Twilight Sleep*. Dans ce roman, la médiocrité des personnages et leur vagabonde excentricité sont soulignées par le caractère des pièces qu'ils habitent. Le salon de Mrs Percy Landish est la preuve éclatante de la fiévreuse futilité de son existence :

« Depuis qu'elle avait créé *Viking Court*, elle avait essayé d'obtenir un tapis de jones pour le parquet. Mais comme les États de l'Est ne produisaient pas de jones de l'espèce particulière que les Vikings étaient censés avoir employés, elle s'était décidée à faire tisser des tapis sur des métiers d'Abyssinie, ayant entendu dire que, dans les ruines de Petra, on avait trouvé des inscriptions qui faisaient allusion à des échanges commerciaux entre les Vikings et le royaume de Prêtre Jean... Le salon ne contenait que quelques chaises en chêne, d'apparence rigide, une longue table sur laquelle il y avait un sablier (car les pendules auraient été un anachronisme), et sur le mur de ciment, un morceau de velours poussiéreux dont Mrs Landish disait que c'était un morceau d'un vêtement copte du xiv^e siècle, que des sœurs d'un couvent de Thessalie étaient en train de reproduire pour des rideaux et des coussins éventuels ². »

1. Voir p. 289.

2. *Twilight Sleep*., p. 153.

En tout point semblable, du moins en son absence de confort et dans le stylisé, est le salon de sa nièce, écervelée comme elle :

« Malgré tous ses efforts étudiés, toute son attention inquiète pour les valeurs des couleurs complémentaires, et tout ce qui pourrait détruire l'effet de décoration ultramoderne, il avait bien plutôt l'air d'une salle d'attente de quelque gare moderne que du cadre d'une vie établie. Rien n'y semblait à l'aise depuis l'ancien Kakemono d'un sage barbu, qui pendait le long d'un mur tapissé de soie beige, jusqu'aux trois iris solitaires du vase blanc de Sung, posé sur le désert d'une table qui aurait été vide sans lui. L'unique élément de vie de cette pièce était apporté par les mouvements des poissons exotiques d'un immense aquarium sphérique ; eux aussi n'étaient que des hôtes de passage, car Lita insistant pour que l'aquarium fût éclairé à l'électricité nuit et jour, les poissons, faute de sommeil, mouraient et devaient être remplacés¹ ».

M. Edmund Wilson a reproché à Mrs Wharton d'avoir « une culture de musée ». Ce sont des passages tels que ceux-ci qui ont dû provoquer de telles réflexions. Mais ces passages sont pleinement justifiés par leur rapport intime avec le caractère des personnages. Ces pièces ne sont que la concrétisation des traits essentiels de Mrs Landish et de sa nièce. Il est indiscutable que, si précises, si savantes, si techniques que soient les descriptions de Mrs Wharton, elles sont toujours révélatrices du caractère d'une classe d'un individu.

1. *Ibid.*, pp. 30-31.

CONCLUSION

Les aspects les plus imposants de l'œuvre si vaste de Mrs Wharton ont déjà été étudiés. Il ne nous reste qu'à tenter de donner une appréciation générale de cette œuvre et à en indiquer les rapports avec la littérature américaine de l'époque qui lui correspond.

I

Durant l'époque de son apprentissage, dont elle sortit avec *The Valley of Decision* et *The House of Mirth*, Mrs Wharton attira l'attention des quelques lecteurs qui plaçaient par-dessus tout la technique, l'esprit et l'ironie, ainsi qu'une certaine attitude cosmopolite. Les premiers contes, nouvelles, poésies, esquisses d'art et de voyage plurent à l'auditoire auquel, vraisemblablement, ils étaient destinés. Il ne leur manquait que cette vitalité, cette force qui remportent les suffrages du grand public et assurent une renommée durable.

En écrivant *The House of Mirth*, Mrs Wharton, ainsi qu'elle le dit elle-même, « se transforma d'un amateur dilettante en un écrivain professionnel ». Durant les dix années qui suivirent la publication de ce roman retentissant, la presque totalité de la critique américaine la considéra comme l'un des grands maîtres du roman américain.

Lorsqu'elle écrivit *Ethan Frome*, Edwin Björkman salua en elle une « voix de demain ». Lorsque parut *The Custom of the Country*, John Macy la cita avec Théodore Dreiser comme preuve de la valeur du roman américain. Et même

en 1917, M. Ludwig Lewisohn, à l'époque où il écrivit *The Spirit of Modern German Literature*, la considéra, avec Dreiser, comme l'écrivain américain le plus puissant et le plus émouvant. On la salue partout comme un écrivain dont les œuvres sont belles, et dont on peut attendre de plus belles œuvres encore.

Les années de 1913 à 1920 ne sont qu'un intervalle de repos d'où n'est sorti que *Summer*, livre qui n'est marqué ni par une originalité ni par une puissance remarquables. Lorsqu'en 1920, parut *The Age of Innocence*, qui inaugurerait la troisième époque de la carrière de l'auteur, il ne produisit d'autre effet que celui d'un charme ancien dans un monde nouveau. Il valut à l'auteur le prix Pulitzer. Le comité du jury qui se composait de Stuart Sherman, du professeur R. M. Lovett et de M. Hamlin Garland, préférerait de beaucoup *Main Street* ; mais leur jugement fut rejeté par le contrôle d'une puissance travaillant dans l'ombre. L'unanimité de ces critiques, dont les doctrines esthétiques et les attitudes sociales étaient si différentes, à préférer *Main Street* à *The Age of Innocence* est un symbole frappant du changement qui venait de se produire dans la culture et la société américaines, changement désastreux pour la réputation de Mrs Wharton. C'est dans cet immense changement, plutôt que dans un affaïssement de l'auteur, qu'il faut chercher la cause de son échec.

On peut dire, d'une façon générale, que les romanciers anglais et américains, qui avaient dominé la littérature dans les années précédant la grande Guerre, furent délaissés par tous les créateurs et critiques de la jeune génération d'après-guerre, bien qu'ils eussent, dans l'ensemble, gardé toute l'estime du public. L'opinion de la jeune génération était à peu près celle qu'exprime Mrs Virginia Woolf dans son célèbre essai : *Mr Bennett and Mrs Brown*. Pendant les premières années d'après-guerre « les romans bien faits » — selon le terme excellent par lequel M. Beach désigne les romans écrits suivant les manières quelque peu

différentes de George Moore, de Henry James, de Joseph Conrad, et d'Edith Wharton — les romans bien faits n'éveillèrent plus l'intérêt. Deux autres types de roman avaient pris leur place auprès du lecteur et de la critique. Il y eut d'abord le roman poétique, dont les meilleurs exemples sont soit *Women in Love* de Lawrence, soit *A Passage to India* de M. E. M. Forster, soit les romans de Poictesme de M. Branch Cabell ou encore *Dark Laughter* de M. Sherwood Anderson. Il y eut aussi le roman de revendication sociale, chargé de documentation et souvent terriblement indigeste et amorphe. Ce roman, tel qu'il avait été conçu par M. Dreiser, à qui l'estime de la critique ne vint qu'après la guerre, fut aussi écrit par des auteurs comme M. Sinclair Lewis et plus récemment par M. John Dos Passos. Au-dessus de tous s'élevaient ces deux œuvres gigantesques : *Ulysses* et *A la Recherche du Temps Perdu*. Dans un monde où régnaient de tels romans, *The Age of Innocence*, avec sa grâce et sa clarté, était un anachronisme aussi grand que Sillerton Jackson ou May Welland se promenant de nos jours, dans la Cinquième Avenue.

Le roman de revendication sociale est étranger à Mrs Wharton, tant par sa matière que par son esprit. Elle ne connaît pas la vie de la bourgeoisie ni celle du peuple comme la connaissent ses jeunes contemporains. Il est vrai que dans *Ethan Frome*, elle présente avec une sympathie chaleureuse la vie des fermiers dans les régions reculées de la Nouvelle-Angleterre ; que dans certains chapitres de *Hudson River Bracketed* et de *The Gods Arrive* elle fait vivre la bourgeoisie du *Middle West* ; et que dans *Bunner Sisters* elle a dressé le tableau fort émouvant de la vie terne des pauvres gens de New-York. Cependant à y regarder de plus près, c'est par une vigoureuse peinture des traits essentiellement humains des personnages, et non dans la mesure où leur personnalité est déterminée par les facteurs économiques et sociaux, que Mrs Wharton réussit. Plus important comme obstacle est son éloignement

d'esprit à l'égard de toute revendication sociale et prolétaire. Aussi bien que M. Dreiser, mieux que M. Lewis, elle sait peindre le millionnaire brutal et sans scrupule, comme les portraits de Gus Trenor, d'Elmer Moffatt et de Julius Beaufort le montrent bien. Personne, sauf Mrs Ellen Glasgow, ne saurait rivaliser avec elle dans l'âpre représentation d'une classe riche d'argent et de loisirs, noyée dans les plaisirs matériels, sans goût, sans civilisation, sans morale, sans critères d'aucune sorte, allant toujours d'un grand vide à un autre plus grand encore. Depuis George Dorset et Mrs Gus Trenor de *The House of Mirth* jusqu'aux Wheater de *The Children* et à Mrs Jet Pulsifer de *Hudson River Bracketed*, Mrs Wharton représente de tels personnages avec une vérité destructrice que n'a atteinte aucun autre des écrivains sociaux américains. L'indignation que ces caractères créés par elle lui inspirent provient de sources bien différentes de celles d'où sortirent les œuvres de M. Dreiser ou de M. Lewis. Elle ne condamne pas ses personnages au nom d'un socialisme utopiste ou d'un intellectualisme frondeur, mais au nom de la civilisation européenne — au nom de la civilisation d'un Raymond de Chelles, d'une Ellen Olenska, ou d'un John Campton. Elle les regarde d'en haut, avec mépris, et non d'en bas avec envie, ou avec les yeux et l'ardeur d'un missionnaire.

Elle n'a donc rien de commun avec les romanciers de revendication sociale. Mais elle n'est pas plus près du roman poétique. Elle conçoit la vie d'une façon plus comique et plus ironique que tragique ; c'est un artisan et non un prophète. Les romanciers poétiques redoutent ses œuvres qu'ils trouvent étranges et dangereuses. Katherine Mansfield proteste contre *The Age of Innocence*, parce que c'est une étude de la vie vue à la surface, une étude qui ne jette pas le moindre coup de sonde « dans les profondeurs de l'âme ». Et M. Cabell, l'un des rares grands maîtres contemporains du roman poétique, se sent mal à

l'aise devant « ces personnages horribles de *The Custom of the Country* dont les âmes ne sont qu'une masse uniforme d'une effroyable et sombre noirceur ».

Il faut dire que dans les romans qui parurent après la guerre Mrs Wharton fait preuve d'un esprit poétique sensiblement plus développé que dans ses œuvres précédentes. Il y a un ton de discrète élégie mêlé à l'ironie de *The Age of Innocence*. Le New-York de son enfance ne se recommande guère à l'intelligence de Mrs Wharton. Mais, de temps à autre, il fait vibrer une corde de son cœur. L'atmosphère dominante de cette évocation du passé est plus adoucie que la lumière claire et fraîche que nous donne d'habitude l'auteur. Il y a dans ce roman, et surtout dans le vingt-quatrième chapitre qui nous raconte l'excursion de Boston, une beauté nouvelle et presque attendrie dans la représentation de l'amour. Le même ton poétique et rêveur domine les trois premiers chapitres de *The Glimpses of the Moon*. Les premiers épisodes de la lune de miel, auxquels sont consacrés ces chapitres, méritent la définition qu'en donne Mrs Wharton : « un rêve au bord d'un lac ». On y trouve tout le charme romantique de Conrad : « le long et liquide chuchotement du rossignol » ; « une énorme phalène blanche qui ressemblait à un large pétale flottant de magnolia » ; des lauriers, des cyprès et des magnolias ; une brise qui « vous apporte au visage tous les parfums du jardin » ; et pour couronner le tout, « la lune — leur lune de miel — couvrant le lac d'anneaux d'argent dans un filet d'or ». Conrad lui-même aurait peine à surpasser la richesse romantique de ce passage. Mais le reste du roman demeure dans la note ironique de la comédie de salon. Dans *Hudson River Bracketed* et *The Gods Arrive*, la poésie surgit, çà et là, surtout dans les scènes qui se passent à *The Willows* ou à bord. Cependant personne ne songerait à ouvrir ces livres pour y trouver une impression poétique de la vie, comme on le fait pour *Women in Love*, *A Passage to India*, *The Sheltered Life*, ou *The Fountain* de M. Charles Morgan.

Mrs Wharton a adopté les modes d'après-guerre dans des détails moins importants. Dans le chapitre sur le style, on a noté le relâchement du dialogue. On trouve dans *The Reef* de ces réticences pudibondes : « Je vous parie tout ce que vous voudrez qu'il n'y a rien de louche, car je sais qu'elle n'oserait jamais se dés-.... Elle divisa le mot en deux et elle rougit subitement. » Le mot « se déshabiller » (*undress*) n'était pas trop hardi pour la jeune Sophy Viner, mais il l'était pour Mrs Wharton déjà entre deux âges. Elle ne reculerait plus devant ce mot aujourd'hui. Elle s'est affranchie des modes victoriennes, et n'hésite pas, dans *The Gods Arrive*, à faire de nettes et précises allusions à l'amour physique. On aurait tort cependant de lui supposer cette liberté d'expression qu'on trouve chez les jeunes romanciers américains. Dans *Twilight Sleep* par exemple, les photographies scandaleuses et la colonie nudiste de Dawnside ne sont pas décrites. Et la statue du boudoir de Lita, symbole de sa dépravation perverse, ne nous est connue que par les doutes qu'émet Pauline sur sa portée morale, et par l'accès de rage puritaine qu'elle fait naître chez Dexter.

II

Il faut maintenant tenter d'indiquer les valeurs essentielles de l'œuvre de Mrs Wharton et de répondre à cette question importante entre toutes : Cette œuvre, en partie du moins, survivra-t-elle ? Ainsi que Walter Pater y insiste, pour juger de la valeur durable d'un artiste, nous nous demandons d'abord, s'il y a dans cette œuvre un élément unique et indispensable, si elle nous ouvre une porte qui nous était fermée jusqu'ici.

Avant de nous assurer de la survie de son œuvre, un artiste doit nous convaincre qu'il nous a fait pénétrer dans un monde nouveau. Mrs Wharton nous a bien fourni ce

monde nouveau indispensable. Dans sa représentation de la ploutocratie et de l'aristocratie américaines, elle n'a que deux rivaux distingués : Henry James et Mrs Ellen Glasgow. Puisque le monde de Mrs Glasgow est un monde particulier, celui de la Virginie, on ne peut considérer cet auteur comme un véritable rival, et, dans le cas qui nous intéresse, il n'y a pas lieu de nous attarder à un rapprochement de son œuvre avec celui de Mrs Wharton. Henry James s'occupe avec beaucoup de profondeur et de succès, au contraire, de personnages tels que ceux que Mrs Wharton nous décrit à New-York.

Cependant le but que se propose Henry James est très éloigné de celui de Mrs Wharton. Ainsi que le démontre l'insuccès relatif de *The Bostonians* et de *Washington Square*, Henry James n'a pas, à un degré très élevé, les dons particuliers du romancier de mœurs. Un lecteur de son œuvre, même des grands romans de sa vieillesse, conviendra qu'il ne réussit pas — il ne visait pas à le faire — à nous donner une étude large et complète de ses personnages, même de ceux de premier plan. C'est un romancier de caractère, dans un sens très spécial et très restreint du mot ; il traite d'âmes prises dans une situation ou une crise qui les absorbe entièrement et en dehors de laquelle elles n'existent guère. *The Reef* est un roman à la manière de James ; et on n'a qu'à comparer ses effets et ses limites aux qualités plus variées, plus substantielles, plus humaines, des romans les plus caractéristiques de Mrs Wharton pour rejeter loin de soi la pensée de considérer cet auteur comme essentiellement un disciple de Henry James.

Le monde dépeint dans les romans les plus caractéristiques de Mrs Wharton est donc un monde qu'aucun autre romancier distingué n'a présenté. C'est le monde si fortement étudié dans *The House of Mirth*, dans la première moitié de *The Fruit of the Tree*, dans *The Custom of the Country*, dans *The Age of Innocence*, dans certains chapitres d'*A Son at the Front*, dans *The Mother's Recom-*

pense, dans *Twilight Sleep*, dans les chapitres vénitiens de *The Children* et dans ceux consacrés aux Tarrant de *Hudson River Bracketed*. C'est le monde des aristocrates et des ploutocrates de New-York, la vie « morne et vide des riches », pour se servir de l'expression du doyen Inge, tel qu'il se présente à une intelligence qui les connaît depuis sa naissance. Chez eux, en Europe, en voyage, ces hommes, ces femmes ne changent guère ; et même si le roman où ils paraissent est médiocre, ils se conduisent toujours comme des êtres vivants et vraisemblables, — comme des échantillons de leur classe sociale. On a beaucoup parlé de la petitesse du monde de Mrs Wharton, mais le monde des classes dominantes de la ville dominante de l'Amérique du Nord ne saurait être appelé étroit que par un doctrinaire socialisant ou un amateur de paradoxe. Un tel monde offre une matière assez riche pour mériter l'emploi de tous les talents d'un grand romancier, sa vie durant.

Il semble absurde de regretter, comme d'aucuns le font, que Mrs Wharton n'ait pas consacré tous ses efforts à le bien présenter. *Ethan Frome* n'aurait pas été écrit ; et un grand nombre de lecteurs cultivés considèrent qu'*Ethan Frome* sera, peut-être pour toujours, le chef-d'œuvre de Mrs Wharton.

On ne saurait nier que dans la longue et glorieuse histoire du roman consacré à la Nouvelle Angleterre, *Ethan Frome* n'ait sa place à lui, assurée par l'attitude unique et la déduction également unique qui le caractérisent.

Il est plus difficile d'arriver à un jugement très précis sur la valeur durable — c'est-à-dire sur la nouveauté et l'importance — de la matière des autres romans de Mrs Wharton. Dans ces romans, ce qu'il y a de plus impressionnant, ce sont les études d'artistes parmi lesquelles celles de John Campton et Vance Weston sont les plus pénétrantes. Ce ne sont pas des créations uniques telles que les New-Yorkais des romans mentionnés plus haut. Ce ne sont pas non plus des êtres objectifs : tous deux sont — et Vance Weston

plus particulièrement — l'expression des théories de leur auteur. L'idée générale de l'art que se fait Mrs Wharton l'empêche de représenter un artiste de grande valeur comme étant un Américain vigoureusement national. Aussi lui faut-il supporter une comparaison difficile avec des maîtres européens tels que Tourguenev, Flaubert, George Eliot. Malgré la valeur psychologique de l'étude de Campton et de Weston, on peut admettre qu'à ce point de vue, l'œuvre de Mrs Wharton manque de l'originalité nécessaire pour lui assurer une longue survie.

La valeur de l'œuvre de Mrs Wharton n'est pas limitée par les sujets qu'elle traite. On sort de la lecture de ses articles sur l'art du roman, avec la nette impression que, depuis bien des années, son grand succès lui est venu de la forme. Le fait même d'avoir été ce que Matthew Arnold appelle *a style-and-form-seeker* est important; la plupart des écrivains américains, ont négligé la forme pour la matière, et plusieurs d'entre eux, trahissant la doctrine d'Emerson, ont méprisé le désir de la beauté formelle, sous prétexte qu'il nuisait à la vérité et à l'expression librement dégagée. Mrs Wharton au contraire a toujours estimé la forme comme l'aide la plus puissante à l'épanouissement et au rayonnement de la matière, et a même paru considérer le problème qui confronte l'artiste comme étant un choix entre plusieurs formes également attirantes, pour en arriver à celle qui servirait le plus efficacement à la réalisation entière des puissants effets contenus dans la matière. Il n'y a rien d'imprévu ni de fortuit dans son art, tout y est soigneusement proportionné et ordonné.

Inutile de dire qu'elle ne saurait brigue, au nom seul de la forme, une des places de premier plan parmi les maîtres. Celles-ci sont réservées à ceux qui par une innovation foncière ont renouvelé un genre littéraire, à un Marcel Proust à un T. S. Eliot. Cependant si l'innovation formelle de Mrs Wharton s'est appliquée à faire épanouir des formes déjà existantes plutôt qu'à en créer de nouvelles, cette

nouveauté n'en reste pas moins authentique et significative. La méthode de fabulation à laquelle Henry James et Joseph Conrad travaillèrent, la méthode des angles de vision, des consciences témoins, était chez eux quelque chose d'intermittent. C'est Mrs Wharton qui, plus qu'aucun autre, l'a employée comme méthode courante et utile aux besoins ordinaires du romancier. Lorsqu'on étudie la structure serrée, la psychologie subtile et pénétrante, la tonalité unie auxquelles, en se servant de cette méthode, a atteint Mrs Wharton dans *The Mother's Recompense* et dans *The Reef*, son originalité technique ne fait plus de doute.

Je n'ai parlé jusqu'ici que des romans, en laissant de côté les contes et les nouvelles. Bien que les contes de Mrs Wharton ne paraissent pas souvent dans les anthologies, on ne doit pas les estimer uniquement à cause du succès de l'auteur dans le roman. Les meilleurs d'entre eux ont la beauté, admirable de la clarté, qui est le produit d'une vigoureuse économie des incidents, de l'élaboration soignée des incidents choisis par elle, de la simplification la plus stricte des traits de caractère dont dépend l'évolution de l'intrigue, et enfin, surtout dans les meilleurs parmi les contes postérieurs — d'un style coulant, simple, transparent. Les vertus des meilleurs de ces contes sont évidentes et rares, et les nouvelles participent dans une plus large mesure aux mêmes vertus. Néanmoins toutes les qualités des contes et des nouvelles se retrouvent dans les romans. Le lecteur qui connaît les treize romans de Mrs Wharton ne trouvera guère, en dehors d'*Ethan Frome*, d'impressions ou d'émotions nouvelles en parcourant les contes ou les nouvelles. Par contre la connaissance approfondie des contes et des nouvelles ne saurait faire prévoir toutes les diverses et immenses richesses des romans. C'est pourquoi, non seulement ici, mais tout le long de cette étude, je me suis efforcé de laisser le premier plan aux romans.

III

« Henry James, dit M. Bernard Shaw, fut un athée de la vieille école. » Henry James ne fut ni athée, ni déiste au sens propre du mot : il n'affirma ni ne nia l'existence d'un Dieu. Il ne fut pas non plus ce que l'on entend d'ordinaire par sceptique, et il ne rechercha pas de dieux nouveaux. On ne trouve nulle part le moindre indice de doute religieux ou d'effort pour substituer ou modifier l'idée traditionnelle de Dieu. Son œuvre est indépendante du divin comme elle est indépendante de la matière. Ni la bête, ni l'ange n'y ont place. C'est l'œuvre d'un humaniste. Il en est évidemment de même pour l'œuvre de Mrs Wharton, pour ce qui est du divin. La religion traditionnelle, élément important de la société américaine, est nécessairement un élément important de son œuvre. Or, l'attitude des habitants de New-York devant cette religion est exactement celle décrite dans *The Mother's Recompense* :

« Les Drover et toute leur tribu pratiquaient la religion avec mesure. Ils donnaient de fortes souscriptions aux œuvres de la paroisse, les plus âgés de la famille allaient à l'église tous les dimanches matins, et, une fois chaque hiver, chacun invitait le pasteur à un grand dîner. Cependant si leurs rapports avec lui étaient aimables, ils étaient purement routiniers, et Kate était sûre que la présence du pasteur à un des week-ends des Drover était due au prestige qu'il avait acquis depuis qu'on le considérait comme coadjuteur certain et évêque possible. L'ordre social tel que le connurent les Drover ressemblait à un jeu d'échecs, où les évêques auraient beaucoup plus d'importance que les pasteurs ¹. »

Les personnages de Mrs Wharton tiennent à un mariage et à un enterrement religieux ; certains, comme les Drover

1. *The Mother's Recompense*, pp. 242-243.

ou Mr Percy Gryce, vont à l'église le dimanche, et se font un devoir de recevoir le clergé ; néanmoins la religion est en dehors de leur vie. Ils n'ont pas, ils ne recherchent pas, l'expérience de Dieu.

J'ai dit ailleurs que l'on reprochait, bien justement d'ailleurs, à Mrs Wharton de n'avoir donné qu'une représentation insuffisante du monde industriel dans *The Fruit of the Tree*. C'est l'unique fois que Mrs Wharton tente de peindre l'industrie, directement et sur une grande échelle. L'argent joue un rôle des plus importants dans la vie de ses personnages. Elle ne peut donc éviter des allusions sur la façon de le gagner. Gus Trenor joue à la Bourse pour Lily Bart et Abner Spragg en fait autant pour sa fille. Lorin Weston, le père de Vance, fait fortune, et se ruine, dans les immeubles ; et les hauts et les bas de son équilibre budgétaire ont une répercussion considérable sur la vie de son fils. Et il en est de même pour tous les romans américains de notre auteur. Nulle part cependant, sauf dans *The Fruit of the Tree*, Mrs Wharton ne s'intéresse directement à la façon dont on peut gagner ou perdre de l'argent. Dans *The Custom of the Country*, le philosophe du roman s'exprime ainsi :

« Où se concentre la vie réelle de la plupart des hommes américains ? Dans le salon d'une femme ou dans leur bureau ? La réponse ne fait pas l'ombre d'un doute, n'est-ce pas ? Le foyer émotionnel n'est pas le même dans les deux hémisphères. Dans les sociétés usées, c'est l'amour, dans la nôtre, ce sont les affaires. En Amérique le véritable crime passionnel est une réussite dans les affaires par un coup de force ; il y a de plus fortes sensations à voler un chemin de fer qu'à séduire une femme¹. »

Nous touchons ici à l'une des différences capitales entre l'étude que Mrs Wharton nous donne de la vie américaine et celles que nous fournissent d'autres romanciers réalistes

1. *The Custom of the Country*, p. 207.

contemporains, tels que M. Dreiser et M. Lewis. Pour eux, le centre de gravité émotionnel, c'est le bureau, pour elle c'est le salon. Ainsi qu'elle le dit d'un de ses personnages, « elle traduit les termes de Wall Street en ceux de la Cinquième Avenue ».

La politique est exclue de l'œuvre de Mrs Wharton, tout comme l'industrie et la finance. La grande Guerre paraît, à première vue, une exception à cette remarque, puisqu'elle fournit matière à plusieurs contes, à une nouvelle et à un roman. Mais cette exception n'est qu'apparente. L'envahissement de la Belgique et la France menacée par les armées allemandes — c'était une menace à la civilisation et à l'art — valeurs suprêmes de la vie, d'après Mrs Wharton. Et l'attitude de l'auteur à ce point de vue correspond exactement à celle de John Campton :

« Une idée, voilà ce qu'était la France depuis qu'elle existait, ce qu'elle avait été dans toute l'histoire de la civilisation, un point lumineux autour duquel des visions de beauté pouvaient se rallier. Dans ce sens elle avait été autant le foyer spirituel de Campton que celui de Dastrey ; pour les penseurs, pour les artistes, pour tous les créateurs, elle avait toujours été une seconde patrie. Si la France se perdait, toute la civilisation occidentale se perdrait avec elle, tout ce à quoi on avait cru, tout ce par quoi on avait été guidé, s'en irait ¹. »

L'aspect politique de la guerre ne paraît qu'assez rarement dans *A Son at the Front* et dans les autres histoires de guerre de Mrs Wharton.

La civilisation et l'art tiennent ici, comme dans toute son œuvre, la place prédominante.

L'art et la civilisation ! L'art est pour Mrs Wharton l'expression suprême de la civilisation, la manifestation la plus noble de la conscience humaine. L'art dont elle fait l'éloge est celui qui vient des intelligences les plus finement

1. *A Son at the Front*, p. 366.

civilisées, au moment précis où elles ont la plus claire et la plus vive perception du monde et d'elles-mêmes. Et Mrs Wharton recherche cette activité ordonnatrice et ornementale jusque dans la nature : elle préfère un jardin italien à l'Océan, et la noble forêt de Fontainebleau aux vastes et chaotiques forêts de l'Amérique du Nord. Dans l'art auquel elle s'intéresse le plus, le roman, c'est le *shaping modifying power* d'un Tolstoï ou d'un Henry James qu'elle préfère à toute l'immense et confuse richesse d'un Dostoïevski ou d'un Proust. Pour elle, comme pour toute intelligence classique :

Art is nature methodized.

J'ai signalé déjà quelle importance Mrs Wharton attribue au milieu pour l'artiste, et avec quelle clarté impitoyable elle analyse l'influence de ce milieu sur l'œuvre de l'artiste. A son avis, l'art doit être brutal où la vie est brutale, civilisé où elle est civilisée. Lorsque la culture environnante est imparfaite, les défauts se retrouvent dans l'art ainsi créé. Ni protestation ni révolte contre un milieu insuffisamment civilisé ne suffira à sauver l'artiste qui y demeure, — car la civilisation est un perfectionnement de groupes homogènes, dont hérite l'individu, mais qu'il est incapable d'acquérir seul. Les personnages les plus civilisés de l'œuvre de Mrs Wharton — Anna Summers Leath, Rose Sellars, Laura Fairford, Halo Spear — ont hérité d'une tradition dont l'essentiel a été déterminé par la fidélité des générations passées, et ils ne se meuvent librement qu'auprès d'autres individus ayant reçu le même héritage. Le petit groupe de Laura Fairford, où les idées ont la grâce et le brillant d'une longue pratique, et les mœurs, la perfection des vérités séculaires, est l'exemple de civilisation américaine le plus caractéristique que nous ait donné Mrs Wharton. M. Eliot fait remarquer que l'artiste doit toujours être conscient de la « présence du passé »,

qu'il doit garder conscience de la tradition créatrice, et ne se considérer que comme y apportant un tribut infinitésimal. Ce n'est que de cette façon, croit M. Eliot, que l'artiste parviendra à se libérer de son encombrante personnalité pour pénétrer dans le domaine de l'art.

Mrs Wharton approuverait, sans aucun doute, toute la portée originale de cette remarque ; mais son œuvre laisse entendre qu'elle l'étendrait à tout l'ensemble de la vie. Ses personnages les plus favorisés ont tous un sentiment très vif « de la présence du passé » ; ils conçoivent tous la vie individuelle comme un minuscule atome dans la grande tradition ; et leurs sympathies sociales, leurs exaltations esthétiques, ne sont qu'une contribution infinitésimale à cette civilisation qui est, pour Mrs Wharton, la somme des valeurs humaines.

APPENDICE : NOTE BIOGRAPHIQUE

Edith Newbold Jones, fille de George Frederick Jones et de Lucretia Stevens Rhineland, est née à New-York, le 24 janvier 1862. Le père de sa mère était un Schermerhorn, et le grand-père de sa mère, le général Ebenezer Stevens l'un des chefs de la Guerre d'Indépendance. Washington Irving fit allusion, soixante ans avant sa naissance, à l'indiscutable aristocratie de sa lignée en parlant des « tours grandioses des Jones, des Schermerhorn, et des Rhineland ». « Elle passa la plus grande partie de sa jeunesse en Europe, dit Mrs Gerould, où sa famille demeura une fois plus de cinq ans sans rentrer en Amérique. Elle ne fréquenta jamais aucune école ni aucune université. Elle fut instruite par des gouvernantes et des institutrices, et elle eut, tandis qu'elle était à l'étranger, la possibilité d'acquérir une connaissance approfondie du français, de l'allemand et de l'italien. Elle travaillait beaucoup ses écrits, et était toujours à la recherche d'une critique. Elle était son plus sévère critique. Lorsque sa famille était en Amérique, elle habitait Newport en été, dans une maison située sur le bord de la baie, à mi-chemin de Fort-Adams ». Sur les conseils de Longfellow et par son influence, quelques-uns de ses poèmes parurent dans l'*Atlantic Monthly* avant même qu'elle eût vingt ans. En 1885 elle épousa Edward Wharton, jeune bostonien distingué, qui vivait de ses rentes et avait treize ans de plus que sa femme. Mais ils n'habitèrent pas Boston. Mrs Gerould dit qu'ils partageaient l'année entre New-York et Newport. Plus tard Newport fut remplacé par Lenox (Massachusetts). La

plupart du temps ils étaient à l'étranger, en France, en Angleterre et surtout en Italie. Vers 1907, les Wharton décidèrent de « s'établir en France », ceci surtout à cause de la santé de M. Wharton, et ils prirent un appartement rue de Varenne.

Le premier des poèmes de Mrs Wharton publié en dehors de ses « balbutiements enfantins » de l'*Atlantic Monthly*, parut en 1889. Son premier conte fut publié en 1891. Son premier livre, *The Decoration of Houses*, fut écrit en collaboration avec Ogden Codman Jr, en 1897. En 1902 un volume de contes et une nouvelle furent envoyés à Henry James par l'intermédiaire de sa belle-sœur Mrs Cadwalader Jones ; et ce fut le début de relations qui devaient se transformer en une grande amitié. Dans les lettres d'Henry James à Mrs Wharton ou à Walter Berry, un ami commun, on sent toute la très grande amitié du romancier pour la femme et toute son admiration pour l'écrivain. C'était un assidu de la rue de Varenne. M. Paul Bourget, dont elle ne fit la connaissance qu'en 1893, est un autre des amis de Mrs Wharton. Celle-ci nous fait remarquer que M. Paul Bourget et Henry James sont les deux seuls écrivains qui aient partagé son intérêt dans l'étude du développement de l'imagination créatrice. En 1902, *The Valley of Decision* fut dédiée à M. Paul Bourget, et ce fut lui qui écrivit la préface explicative et critique de la traduction française de *The House of Mirth*. Ce fut très vraisemblablement M^{me} Paul Bourget qui traduisit *The Muse's Tragedy* dans le recueil *Les Metteurs en Scène*, qui parut en 1910. On peut avoir des aperçus de la vie de Mrs Wharton à cette époque à travers la correspondance échangée entre Henry James et Walter Berry. Henry Adams était un autre de ses intimes.

Pour Mrs Wharton la guerre commença avec l'invasion de la Belgique. Pendant quatre ans elle se consacra presque entièrement au secours des réfugiés et à des écrits de propagande. Elle fonda, en novembre 1914, le Comité de

Secours aux Enfants de la Flandre, et en 1915 elle en élargit très sensiblement l'activité. Durant le printemps de 1915 elle visita plusieurs secteurs du front, et publia ses impressions et ses conseils dans le *Scribner's Magazine*, puis les réunit presque tous dans le volume intitulé *Fighting France from Dunkerque to Belfort* (*Voyages au front, de Dunkerque à Belfort*). En 1916 elle réunit et édita différentes compositions musicales, reproductions de peintures et de sculptures, et des œuvres en prose et en vers, intitulant le tout *The Book of the Homeless* (*Le livre des Sans-Foyer*). Les bénéfices furent distribués à des œuvres de guerre. La même année elle fut nommée Chevalier de la Légion d'honneur, et en 1921 l'Institut de France, se souvenant de ses services, lui décerna le prix Montyon.

Peu de temps après la guerre elle abandonna son appartement de la rue de Varenne, et acheta une maison du ^{xviii}e siècle, le *Pavillon Colombe*, dans le hameau de Saint-Brice à vingt kilomètres environ au nord-est de Paris. Elle y passe les mois les plus chauds, continuant à hiverner dans son château, près d'Hyères, sur la Riviera. On peut bien dire que durant ces dix dernières années e'le a été l'Américaine la plus en vue de France. Elle reste toujours citoyenne américaine. En 1922 elle reçut le titre de Docteur ès Lettres de l'Université de Yale, et en 1930 elle fut élue membre de l'Académie Américaine des Arts et des Lettres. Elle a été la première femme à recevoir cet honneur depuis Harriet Beecher Stowe.

Voir Edith Wharton : *A. Backward Glance*; *Letters of Henry James*, éd. Percy Lubbock; *Letters of Henry James to Walter Berry*; K. F. Gerould : *Edith Wharton*; R. M. Lovett : *Edith Wharton*.

BIBLIOGRAPHIE

PREMIÈRE PARTIE

ŒUVRES DE MRS WHARTON

I. — Romans, nouvelles, contes.

A. — Œuvres parues en librairie.

1. *The Greater Inclination*, Scribner, John Lane, 1899, *The Muse's Tragedy*, *A Journey*, *The Pelican*, *Souls Belated*, *A Coward*, *The Twilight of the God*, *A Cup of Cold Water*, *The Portrait*.
2. *The Touchstone*, Scribner, 1900, *A Gift from the Grave*, John Murray, 1900.

Dans une note de l'éditeur M. Murray explique comment il fut amené à changer le titre dans l'édition anglaise :

« The title of this little book calls for a word of explanation from me.

« In the United States the story appears as *The Touchstone*. While it was passing through the press over here, I was informed that a novel under this name was already in circulation. In accordance with the usual rule of courtesy and convenience which is observed in such matters, I decided to alter the title, and wrote at once to the author, asking permission to call her book *The Touch of a Vanished Hand*. As the author was travelling in Italy, a month elapsed before I received a reply, by telegraph, instructing me to adopt another title which unfortunately has also been forestalled. Meanwhile the sheets had all been printed off, when I was informed that a novel was published in 1889 called *The Touch of a Vanished Hand*.

« In telegraphing, the author gives me no address, and as a decision has to be made without further delay, I have ventured to give the book the title which it now bears, *A Gift from the Grave*; and I hope that no other claimant to this will now arise.

« I must ask to be allowed to bear all the responsibility — the blame, if there be any — of this change; but the circumstances are peculiar, and may, I hope, plead my excuse.

John Murray.

Mrs Wharton fait remarquer que l'éditeur anglais « prenait soin de ne pas la consulter », mais comme dans la même page elle nomme John Lane au lieu de John Murray, et que cette page fut écrite trente-quatre ans plus tard, on ne sait au juste laquelle des deux versions il faut croire (*A Backward Glance*, p. 125). Voir mon compte rendu d'*A. Backward Glance* (*American Literature*, vol. VI, pp. 274-275).

3. *Crucial Instances*, Scribner and John Murray, 1901. *The Duchess at Prayer*, *The Angel at the Grave*, *The Recovery*, *Copy : a Dialogue*, *The Rembrandt*, *The Moving Finger*, *The Confessional*.
4. *The Valley of Decision* (2 volumes), Scribner, John Murray, 1902.
5. *Sanctuary*, Scribner, 1903.
6. *The Descent of Man and Other Stories*, Scribner. Macmillan, 1904, *The Descent of Man*, *The Mission of Jane*, *The Other Two*, *The Quicksand*, *The Dilettante*, *The Reckoning*, *The Letter*, *Expiation*, *The Lady's Maid's Bell*, *A Venetian Night's Entertainment*.

* Cette histoire ne parut que dans l'édition anglaise.

Le troisième recueil de contes de Mrs Wharton, *The Descent of Man and Other Stories*, présente un problème bibliographique qui, à ma connaissance, n'a pas encore été étudié. L'édition américaine comporte neuf contes, et l'anglaise dix. L'histoire ajoutée, médiocre et plutôt mélodramatique, s'intitule *The Letter*. D'après une curieuse erreur à la cinquième page de réclame de l'édition anglaise on est porté à croire que ce conte fut ajouté, à la dernière minute, pour grossir le volume. On l'y présente, en effet, sous le titre de *The Last Letter*, et il est inscrit au dixième rang, alors qu'à la table des matières il figure au septième. L'explication de cette incohérence serait que l'histoire fut ajoutée pour augmenter d'une trentaine le nombre de pages du volume. Cette hypothèse du désir de l'éditeur anglais d'augmenter l'importance du volume se trouve confirmée par le large espacement et les grands caractères de l'édition anglaise. Une autre solution m'est apparue. Dans l'œuvre de Mrs Wharton, l'Angleterre et les Anglais n'ont qu'un rôle très restreint. Or le narrateur de *The Letter* est anglais. Est-ce que ce fait n'aurait pas contribué à décider l'auteur à ajouter cette histoire dans la collection anglaise ? (Voir E.-K. Brown : compte rendu de *Bibliography of the Writings of Edith Wharton* (*American Literature*, vol. V, pp. 288-290).

7. *The House of Mirth*, Scribner, Macmillan, 1905.
8. *The Fruit of the Tree*, Scribner, 1907.
9. *Madame de Treymes*, Scribner, Macmillan, 1907.
10. *The Hermit and the Wild Woman*, Scribner, 1908. *The Hermit and the Wild Woman*, *The Last Asset*, *The Pretext*, *The Pot-Boiler*, *In Trust*, *The Verdict*, *The Best Man*.
11. *Les Metteurs en Scène*, Plon Nourrit, 1909. *Les Metteurs en Scène*, *Les Deux Autres* (*The Other Two*), *Echéance* (*The Reckoning*), *Lendemain* (*Souls Belated*), *La Tragédie de la Muse* (*The Muse's Tragedy*), *Le Confessional* (*The Confessional*), *Le Verdict* (*The*

Verdict), *L'Ermite et la Femme Sauvage* (The Hermit and the Wild Woman).

Tous ces contes sont des traductions sauf celui qui donne son titre au volume, au sujet duquel une note de l'éditeur nous apprend qu'il fut écrit en français directement par l'auteur lui-même :

« Quant à la première de ces nouvelles, Les Metteurs en Scène, elle a été écrite en français par l'auteur. »

Elle ne fut jamais publiée en anglais.

12. *Tales of Men and Ghosts*, Scribner, 1910. *The Bolted Door, His Father's Son, The Daunt Diana, The Debt, Full Circle, The Legend, The Eyes. The Blond Beast, Afterward, The Letters.*
13. *Ethan Frome*, Scribner, Macmillan, 1911.
14. *The Reef : A Novel*, Appleton, Macmillan, 1912.
15. *The Custom of the Country*, Scribner, Macmillan, 1913.
16. *Xingu and Other Stories*, Scribner, 1916. *Xingu, Coming Home, Autres Temps*, Kerfol, The Long Run, The Triumph of Night, The Choice, Bunner Sisters.*
 * Ce conte avait paru dans le *Century Magazine* (juillet et août 1911) sous le titre *Other Times Other Manners.*
17. *Summer*, Appleton, 1917.
18. *The Marne*, Appleton, 1918.
19. *The Age of Innocence*, Appleton, 1920.
20. *The Glimpses of the Moon*, Appleton, 1922.
21. *A Son at the Front*, Scribner, 1923.
22. *Old New York* (4 volumes), Appleton, 1924.
 I. *The Old Maid* (The 'fifties). — II. *New Year's Day* (The 'seventies). — III. *False Dawn* (The 'forties). — IV. *The Spark* (The 'sixties).
23. *The Mother's Recompense*, Appleton, 1925.
 Une note de l'auteur dit : « My excuses are due to the decorous shade of Grace Aguilar, loved of our grand-mothers, for deliberately appropriating, and applying to uses so different, the title of one of the most admired of her tales. E. W. »
24. *Here and Beyond*, Appleton, 1926.
Miss Mary Pask, The Young Gentlemen, Bewitched, The Seed of the Faith, The Temperate Zone, Velvet Ear-pads.
25. *Twilight Sleep*, Appleton, 1927.
26. *The Children*, Appleton, 1928.
27. *Hudson River Bracketed*, Appleton, 1929.
28. *Certain People*, Appleton, 1930.
Atrophy, A Bottle of Perrier°, After Holbein, Dieu d'Amour, The Refugees, Mr Jones.
 ° Ce conte avait paru dans le *Saturday Evening Post* (mars 27, 1926) sous le titre : *A Bottle of Evian.*
29. *The Gods Arrive*, Appleton, 1932.
30. *Human Nature*, Appleton, 1933.
Her Son, Joy in the House, The Day of the Funeral, Diagnosis, A Glimpse.

B. — Œuvres publiées uniquement dans des revues.

1. *Mrs Manstey's View* : *Scribner's Magazine*, juillet 1891 (Voir aussi *Stories of New-York*, Scribner, 1893).
2. *The Fulness of Life* : *Scribner's Magazine*, décembre 1893.
3. *That Good May Come* : *Scribner's Magazine*, mai 1894.
4. *The Lamp of Psyche* : *Scribner's Magazine*, octobre 1895.
5. *The Valley of Childish Things and Other Emblems* : *Century*, juillet 1896.
6. *The Line of Least Resistance* : *Lippincott's Magazine*, octobre 1900.
7. *The House of the Dead Hand* : *Atlantic Monthly*, août 1904.
8. *Writing a War Story* : *Woman's Home Companion*, septembre 1919.
9. *Pomegranate Seed* : *Saturday Evening Post*, avril 1931.

II. — Critique littéraire.

A. — Livres.

1. *A Village Romeo and Juliet* [Gottfried Keller] *translated with an introduction by Edith Wharton*, Constable, 1915.
2. *French Ways and Their Meaning*, Appleton, 1919.
3. *Ethan Frome* (with introduction), Scribner, 1922.
4. *Futility* [William Gerhardt] *with introduction by Edith Wharton*, Duffield, New-York, 1922.
5. *The Writing of Fiction*, Scribner, 1925.
6. *A Backward Glance*, Appleton, Century, 1934.

B. — Articles.

1. *The Three Francescas* : *North American Review*, juillet 1902.
2. *The Vice of Reading* : *North American Review*, octobre 1903.
3. *George Cabot Lodge* : *Scribner's Magazine*, février 1910.
4. *The Criticism of Fiction* : *Living Age*, juillet 1914.
5. *Henry James in his Letters* : *Quarterly Review*, juillet 1920.
6. *The Great American Novel* : *Yale Review*, juillet 1927.
7. *William C. Brownell* : *Scribner's Magazine*, novembre 1928.
8. *A Cycle of Reviewing* : *The Spectator*, du 3 novembre 1928.
9. *Visibility in Fiction* : *Yale Review*, mars 1929.
10. *Confessions of a Novelist* : *Atlantic Monthly*, avril 1933.
11. *Tendencies in Modern Fiction* : *Saturday Review of Literature*, 29 janvier 1934.

C. — Comptes-rendus.

1. Stephen PHILLIPS : *Ulysses*, Bookman, avril 1902.
2. Leslie STEPHEN : *George Eliot*, Bookman, mai 1902.

3. Howard STURGIS : *Belchamber*, *Bookman*, mai 1905.
4. Maurice HEWLETT : *The Fool Errant*, *Bookman*, novembre 1905.
5. Eugene LEE-HAMILTON : *Sonnets*, *Bookman*, novembre 1907.

III. — Voyages.

1. *Italian Backgrounds*, Scribner, 1905.
2. *A Motor Flight Through France*, Scribner, 1908.
3. *Fighting France from Dunkerque to Belfort*, Scribner, 1915.
4. *In Morocco*, Scribner, 1920.

IV. — Art.

1. *The Decoration of Houses* [Edith Wharton et Ogden Codman Jr.] Scribner, 1897.
2. *Italian Villas and their Gardens*, Century, 1904.

V. — Poésie.

1. *Artemis to Actaeon and Other Verse*, Scribner, 1909.
 2. *Twelve Poems*. The Medici Society (Londres), 1926.
- Cette bibliographie ne tient pas compte des poèmes ni des articles d'art ou de voyage qui n'ont pas été mis en recueil.

VI. — Divers.

1. *The Joy of Living*^o by Hermann Sudermann (Es Lebe das Leben) translated from the German by Edith Wharton, Scribner, 1902.
 2. *The Book of the Homeless* (Edited by Edith Wharton), Scribner, 1916.
- ^o Voir au sujet du choix inexact du titre anglais *A Backward Glance*, p. 167.

VII. — Traductions françaises parues en Librairie.

1. *Chez les Heureux du Monde* (*The House of Mirth*) traduit par M. Charles Du Bos, Plon Nourrit, 1908.
 2. *Les Metteurs en Scène* (Recueil de Contes) traduit par M^{mes} Jeanne CHALENÇON, la baronne Jean du BAIL, M^{me} M. P. B. [Minnie Paul BOURGET, la femme du romancier (?)] et M. Alfred de SAINT-ANDRÉ, Plon Nourrit, 1909.
- Les Metteurs en Scène*, écrit en français par Mrs WHARTON.
Les Deux Autres (*The Other Two*) de *The Descent of Man*, etc.
Echéance (*Expiation*) de *The Descent of Man*, etc.
Lendemain (*The Reckoning*) de *The Descent of Man*, etc.
La Tragédie de la Muse (*The Muse's Tragedy*) de *The Greater Inclination*.

- Le Confessional* (*The Confessional*) de *Crucial Instances*.
Le Verdict (*The Verdict*) de *The Hermit and the Wild Woman*.
L'Ermite et la Femme Sauvage (*The Hermit and the Wild Woman*) du recueil du même titre.
3. *Sous la Neige* (*Ethan Frôme*), Plon Nourrit, 1912.
 4. *Voyages au front de Dunkerque à Belfort*. (*Fighting France from Dunkerque to Belfort*), Plon Nourrit, 1916.
 5. *Plein Été* (*Summer*), Plon Nourrit, 1918.
 6. *Au Temps de l'Innocence* (*The Age of Innocence*) Plon Nourrit, 1921.
 7. *Un fils au Front* (*A Son at the Front*) traduit par M. Paul ALFASSA pour la collection des auteurs étrangers publiée sous la direction de Charles du Bos. Plon Nourrit, 1924.
 8. *Le Bilan* (*The Mother's Recompense*) traduit par M. Louis GILLET. Librairie Académique Perrin, 1928.
 9. *Leurs Enfants* (*The Children*), Plon Nourrit, 1930.

DEUXIÈME PARTIE. — OUVRAGES SE RAPPORTANT A MRS WHARTON

I. — Études critiques sur Mrs Wharton.

- CROSS (Wilbur Lucius). — *Edith Wharton*, Appleton, S. D., Brochure.
- DAVIS (Lavinia). — *A Bibliography of the Writings of Edith Wharton*. Southworth Press (Portland, Maine), 1933.
 Voir compte rendu de l'auteur, *American Literature*, vol. V, pp. 288-290.
- GEROULD (Katherine Fullerton). — *Edith Wharton, A Critical Study*, Appleton, S. D., Épuisé.
 Brochure : Excellente étude de la doctrine sociale de Mrs Wharton.
- LOVETT (Robert Morss). — *Edith Wharton (Modern American Writers)*, McBride, 1925.
 M. LOVETT admire l'art de Mrs Wharton, mais il s'élève contre ses doctrines sociales et morales et sa conception de l'Amérique.
- MELISH (Lawson Mc Clung). — *A Bibliography of the Collected Writings of Edith Wharton*. Brick Row Bookshop (New-York), 1927.
- Van KLOOSTER (Jantina Henderika). — *Moderne Amerikanische Letterkunde, Edith Wharton*, Groningue, 1924.
 Thèse présentée pour le doctorat ès-lettres de l'Université de Groningue. Cet ouvrage ne jette pas grande lumière sur l'œuvre de Mrs Wharton.

II. — Autres livres à consulter.

- BEACH (Joseph Warren). — *The Outlook for American Prose*, University of Chicago Press, 1926.
 Voir pp. 232-534.

- *The Twentieth Century Novel : Studies in Technique*, Century, 1932.
Voir pp. 291-303 et l'index.
L'examen de *The Age of Innocence* est pénétrant.
- BEARD (Charles et Mary). — *The Rise of American Civilization*, Macmillan, 1927.
Voir l'index.
- BJÖRKMAN (Edwin). — *Voices of To-Morrow : Critical Studies of The New Spirit in Literature*. Mitchell Kennerley (New-York), 1913.
— *The Greater Edith Wharton*, pp. 290-304.
Un socialiste étudie les implications sociales d'*Ethan Frome*.
- BLANKENSHIP (Russell). — *American Literature as an Expression of the National Mind*, Holt, 1931.
Voir pp. 502-511.
- BOURGET (Paul). — Introduction à *Chez les Heureux du Monde* (traduction de *The House of Mirth*), Plon Nourrit, 1908.
Remarques précieuses sur le rapport existant entre l'art de Mrs Wharton et celui de Balzac.
- BOYNTON (Percy Holmes). — *Some Contemporary Americans*. University of Chicago Press 1924. *Edith Wharton*, pp. 89-107.
Critique hostile mais pénétrante.
- BROMFIELD (Louis). — *Early Autumn*, Stokes, 1926.
Voir pp. 46-47.
- CABELL (James Branch). — *Beyond Life*, Mc Bride, 1919.
Voir p. 262.
- CANBY (Henry Seidel). — *Definitions*. Harcourt Brace, 1922.
Voir pp. 212-216.
- CLARK (Emily). — *Innocence Abroad*, Knopf, 1931.
Voir pp. 82-83.
Comparaison entre Ellen Glasgow et Edith Wharton.
- COOPER (Frederick Taber). — *Some American Story Tellers*, Holt, 1911.
Edith Wharton, pp. 168-195.
- EDEL (Léon). — *The Prefaces of Henry James*, Jouve (Paris), 1930.
- EDGAR (Pelham). — *The Art of the Novel*, Macmillan, 1933. *Edith Wharton*, pp. 196-205.
Ce chapitre a été écrit par l'auteur du présent ouvrage.
- FIRKINS (Oscar W.). — *William Dean Howells : A Study*. Harvard University Press, 1925.
Cette étude magistrale contient un nombre considérable d'intéressantes allusions à l'œuvre de Mrs Wharton.
Voir l'index.
- FOLLETT (Helen Thomas and Wilson). — *Some Modern Novelists*, Holt, 1919. *Edith Wharton*, pp. 291-311.
- HACKETT (Francis). — *Horizons, A Book of Criticism*, Huebsch (New-York), 1918. *Mrs Wharton's Art*, pp. 31-36. Analyse de *Xingu*, etc. *Mrs Wharton's Limitations*, pp. 37-42. Analyse de *Summer*.
- HARTWICK (Harry). — *The Foreground of American Fiction*, American Book Co, 1934, *Vanity Fair*, pp. 369-388. Etude suggestive, mais souvent inexacte.

- JAMES (Henry). — *Letters* (edited by Percy Lubbock), 2 vol., Scribner, 1920. Voir l'index.
- *Letters to Walter Berry* (edited by Harry and Caresse Crosby), Black Sun Press (Paris), 1928.
- Plusieurs allusions directes à Mrs Wharton et bon nombre d'allusions cachées.
- *Notes on Novelists, with Some Other Notes*, Dent, 1914.
- Voir surtout *The New Novel*, pp. 249-287.
- KNIGHT (Grant C.). — *American Literature and Culture*, Long and Smith (New-York), 1932.
- Voir pp. 413-421.
- LEWIS (Sinclair). — *Dodsworth*, Doubleday Doran, 1928.
- Voir p. 251.
- LEWISOHN (Ludwig), — *Expression in America*, Harper, 1932.
- Voir p. xxviii et pp. 465-468.
- MANSFIELD (Katherine). — *Novels and Novelists* (edited by J. Middleton Murry), Constable, 1930.
- Voir pp. 304-308. Dans un compte rendu de *The Age of Innocence*, l'auteur proteste contre la psychologie des personnages au nom du primitivisme et de « the dark places of the soul ».
- MICHAUD (Régis). — *Mystiques et réalistes anglo-saxons*, Colin, 1918.
- Mrs Wharton et le roman psychologique*, pp. 215-234. La meilleure étude parue en France.
- *Panorama de la Littérature Américaine Contemporaine*. Kra, 1926.
- Le Roman de Mœurs : Edith Wharton*, pp. 139-147.
- *Le Roman Américain d'aujourd'hui : Critique d'une civilisation*, Boivin, 1926.
- Voir pp. 39-46.
- O'BRIEN (Edward J.). — *The Advance of the American Short Story*. Appleton, 1923.
- Voir pp. 202-205 et l'index.
- OVERTON (Grant). — *American Nights' Entertainment*. Appleton, Doubleday Page, Doran, Scribner, 1923.
- Edith Wharton and the Time Spirit*, pp. 345-362.
- *The Women who make our Novels* [2^e édition revue]. Dodd Mead, 1928.
- Edith Wharton*, pp. 324-343.
- Excellente bibliographie.
- PARRINGTON, (Vernon Louis). — *Main Currents of American Thought*, t. III : *The Beginnings of Critical Realism*. Harcourt, Brace, 1930.
- Voir pp. 381-383 et l'index.
- PATTEE (Fred LEWIS). — *The New American Literature, 1870-1930*. Century, 1930.
- Voir pp. 248-254 et l'index.

- QUINN (Arthur Hobson). — *The Soul of America*. University of Pennsylvania Press (Philadelphie), 1932.
Voir p. 191 et l'index.
- SCARBOROUGH (Dorothy). — *The Supernatural in Modern English Fiction*, Putnam, 1917.
Voir l'index.
- SEDGWICK (Henry Dwight). — *The New American Type*. Houghton Mifflin, 1908.
Edith Wharton, pp. 51-96.
- SHERMAN (Stuart Pratt). — *The Main Stream*, Scribner, 1927.
Edith Wharton : Costuming the Passions, pp. 204-212. Compte rendu de *The Mother's Recompense* et réponse aux reproches de M. Lovett.
- *Life and Letters* (edited by Jacob Zeitlin and Homer E. Woodbridge, 2 vol.), Farrar and Rinehart, 1929.
Voir p. 693.
- SQUIRE (sir John). — *Contemporary American Authors*. Holt, 1928.
Edith Wharton, pp. 151-178. Cette étude est de M. Osbert Burdett. Suggestive mais insuffisante.
- UNDERWOOD (John Curtis). — *Literature and Insurgency : Ten Studies In Racial Evolution*. Mitchell Kennerley (New-York), 1914.
Culture and Edith Wharton, pp. 346-390. Réquisitoire d'un anarchiste, écrit dans une langue anarchiste.
- VAN DOREN (Carl). — *Contemporary American Novelists, 1900-1920*. Macmillan, 1922.
Edith Wharton, pp. 95-104.
Étude sobre et ramassée.

III. — Articles.

- HUNEKER (James). — *Three Unpleasant Girls*, *Forum*, vol. 52, pp. 765-775.
Il s'agit de Hedda Gabler, Mildred Lawson (George Moore : *Celibates*) et Undine Spragg (*The Custom of the Country*).
- LUBBOCK (Percy). — *The Novels of Edith Wharton*, *Quarterly Review*, vol. 223, pp. 182-201.
L'examen le plus approfondi de l'œuvre de Mrs Wharton jusqu'à cette date (1915) ; cette étude reste la meilleure.
- ROBERTS (Morley). — *Meetings with Some Men of Letters*, *Queen's Quarterly*, vol. 39, pp. 62-80.
Rencontre de George Meredith et de Mrs Wharton.
- RUSSELL (Frances Theresa). — *Melodramatic Mrs Wharton*, *Sewanee Review*, vol. 40, pp. 425-437.
- TRUEBLOOD (C. K.). — *Edith Wharton*, *Dial*, vol. 68, pp. 80-91.
- WALDSTEIN (Charles). — *Social Ideals*, *North American Review*, vol. 182, pp. 840-852 ; vol. 183, pp. 120-136.

A propos de *The House of Mirth* ; rapprochements fort intéressants de Mrs Wharton avec Thackeray et George Eliot.

WINTER (Calvin). — *Edith Wharton (Representative American Story Tellers, XVI)*, *Bookman*, vol. 33, pp. 302-309.

VU : LE 19 DÉCEMBRE 1934.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

H. DELACROIX.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER

Le Recteur de l'Académie de Paris,

S. CHARLÉTY.

INDEX

A

- Adams (Henry), 329.
After Holbein, 33-34, 35, 209-213, 229, 333.
Afterward, 22, 332.
Age of Innocence, The, 28, 33, 43, 56, 87, 110-111, 116, 130, 151, 152, 155-156, 161, 163-168, 174, 175-176, 180, 184, 197, 198, 206, 207, 244-248, 253-256, 266, 268, 272, 281, 311, 314, 315, 316, 317, 333.
 Alfieri, 158.
 Anderson (Sherwood), 315.
Angel at the Grave, The, 10, 223, 332.
 Arnold (Matthew), 274, 291, 292, 298, 321.
Artemis to Actaeon, 282, 283-284.
Artemis to Actaeon and Other Verse, 282-298, 335.
Atrophy, 33, 34, 333.
 Austen (Jane), 174-176, 193, 194, 240, 256, 257.
Au temps de l'Innocence, 28, 33, 43, 56, 87, 110-111, 116, 130, 151, 152, 155-156, 161, 163-168, 174, 175-176, 180, 184, 197, 198, 206, 207, 244-248, 253-256, 266, 268, 272, 281, 311, 314, 315, 316, 317, 333, 336.
Autres temps, 27-28, 333.

B

- Backward Glance*, A, 21, 40, 44, 49, 55, 66, 80, 81, 158, 177, 183, 247, 273, 330, 332, 334.
 Balzac, 90, 99, 174, 175, 180-181, 183, 194, 270.
Battle Sleep, 293.
 Beach (J. W.), 169, 225, 314, 336.
 Bennett (Arnold), 63, 233.

- Berry (Walter), 7, 65, 139, 329.
Best Man, The, 20, 333.
Bewitched, 31, 333.
 Bierce (Ambrose), 6.
Bilan Le, 27, 33, 35, 102-109, 116, 140, 169, 177, 180, 190-193, 197, 203-204, 233, 248-249, 259, 261-262, 322, 323, 333, 336.
 Bjorkman (E.), 40, 313, 337.
Blond Beast, The, 26, 333.
Bolted Door, The, 24-25, 333.
Book of the Homeless, The, 330, 335.
Bottle of Perrier, A, 32, 333.
 Bourget (M^{me} Minnie), 182, 183, 329, 336.
 Bourget (Paul), 18, 20, 174, 180, 181-184, 270, 329, 337.
 Boynton (Percy), 19, 337.
 Brownell (W. C.), 220, 278.
 Browning (Robert), 9, 28, 159, 215, 282, 283.
Bunner Sisters, 26, 27, 63-64, 315, 333.
 Burdett (Osbert), 98, 339.

C

- Cabell (Branch), 41, 315, 316-317, 337.
 Casanova, 158.
Certain People, 32-35, 333.
Chartres, 288, 289.
Chez les heureux du monde, 11, 58, 72-84, 93, 115-116, 128, 135, 149, 155, 162, 180, 182, 187, 194-196, 215-216, 219, 220, 233, 238-239, 244, 253, 311, 313, 316, 332, 335.
Children, The, 5, 38, 115, 135, 147-154, 197, 233, 257-258, 316, 333.
Choice, The, 27, 333.
 Codman (Ogden), 299, 329.
Coming Home, 28, 35, 276-277, 333.
Confessional, The, 11-12, 332.
 Conrad (Joseph), 71, 233, 315, 317.

Cooper (Fenimore), 206.
 Copy, 12, 332.
 Coward, A. 7, 40, 331.
 Cross (W. L.), 187, 336.
Crucial Instances, 9-12, 40, 332.
Cup of Cold Water, A, 7-8, 223, 236-238, 331.
Custom of the Country, *The*, 77, 90-101, 116, 126-127, 135, 149, 155, 177, 180, 195, 196, 197, 198, 199, 207, 233, 234, 242-244, 248, 258-259, 271-274, 281, 313, 317, 324, 333.

D

Day of the Funeral, *The*, 37, 333.
Daunt Diana, *The*, 25, 333.
Debt, *The*, 24, 332.
Decoration of Houses, *The*, 183, 299-301, 335.
Descent of Man, *The*, 13, 223-224, 332.
Descent of Man and other Stories, *The*, 12-18, 332.
Deux autres, *Les*, 14-16, 21, 35, 38, 209-213.
Diagnosis, 36-37, 333.
 Dickens, 56, 167, 177.
Dilettante, *The*, 17, 332.
Dieu d'Amour, 32, 333.
 Dos Passos (John), 315.
 Dostoevski, 25, 185, 326.
 Drake (Joseph Redman), 174.
 Dreiser (Théodore), 79, 315, 325.
Duchess at Prayer, *The*, 9-10, 155, 332.

E

Echéance, 13, 336.
Elegy, 293-294.
 Eliot (George), 99, 119, 156, 176-178, 196, 199, 205, 257.
 Eliot (T. S.), 90, 321, 326-327.
 Emerson, 10.
Ermite et la femme sauvage, *L'*, 19-20, 32, 155, 336.
Ethan Frome, 31, 39-49, 51, 67, 71, 179, 197, 198, 233, 313, 315, 320, 322, 333, 334.
Expiation, 13, 332.
Eyes, *The*, 22-24, 38, 333.

F

False Dawn, 66, 333.

Fighting France from Dunkerque to Bel-fort, 27, 299, 305-306, 330, 335.
Fils au Front, *Un*, 65, 87, 138-147, 177, 196, 197, 203, 207, 233, 259, 262-263, 268-270, 276, 281, 305-306, 320-321, 325, 333, 336.
 Firkins (O. W.), 218-219, 225, 337.
First Year, *The*, 282, 284-286, 298.
 Flaubert, 177.
Folle du Logis, *La*, 295-296.
 Forster (E. M.), 315, 317.
French Ways and their Meaning, 278-281, 301, 334.
Fruit of the Tree, *The*, 26, 84-90, 197, 198, 199, 228, 230-231, 238-242, 324, 332.
Full Circle, 25, 333.
Fulness of Life, *The*, 4, 334.

G

Galsworthy (John), 234-235.
 Gerould (K. F.), 277, 328, 329, 330, 336.
 Gide (André), 251.
Gift from the Grave, A, 331.
 Glasgow (Ellen), 171-173, 317, 319.
Glimpse, A, 37-38, 75, 333.
Glimpses of the Moon, *The*, 93, 110, 116, 134-138, 159, 193, 199, 216, 227-228, 234, 259-260, 377, 333.
Gods Arrive, *The*, 116-127, 179, 197, 199, 200, 201-203, 204-205, 231-232, 233, 234, 315, 333.
 Goldoni, 158.
Greater Inclination, *The*, 5-8, 331.

H

Hackett (Francis), 63, 187, 337.
 Halleck Fitzgreene, 174.
 Hardy (Thomas), 167, 179, 180, 189, 293, 311.
 Hawthorne, 6, 27, 32, 36, 40, 56, 163, 170, 174, 197, 207.
 Hearn (Lafcadio), 279-280.
Here and Beyond, 28-31, 333.
 Hérédia, 286.
 Hergesheimer (Joseph), 215, 273.
Hermit and the Wild Woman, *The*, 19-20, 32, 155, 332.
Hermit and the Wild Woman and other Stories, *The*, 19-21, 332.
Her Son, 35, 70-71, 333.
 Hewlett (Maurice), 158, 160-161.

Hind (C. L.), 194.

His Father's Son, 25, 333.

House of Mirth, The, 11, 58, 72-84, 93, 115, 116, 128, 135, 149, 155, 162, 180, 182, 187, 194-196, 215-216, 219, 220, 233, 238-239, 244, 253, 311, 313, 316, 332.

Howells (W. D.), 44, 152-153, 171, 218-219.

Hudson River Bracketed, 94, 115, 116-127, 163, 171, 179, 197, 200-201, 204-205, 208, 215, 216-217, 233, 234, 251, 297, 315-316, 320-321, 333.

Human Nature, 35-38, 333.

Huneker (J. G.), 98, 339.

Huysmans (J. K.), 174.

I

Inge (W. R.), 320.

In Morocco, 299, 306-308, 335.

In Trust, 20, 332.

Irving (Washington), 173-174, 206, 328.

Italian Backgrounds, 19, 299, 302-304, 335.

Italian Villas and their Gardens, 301-302, 335.

J

James (Henry), 1, 2, 7, 8, 10, 11, 20, 21, 32, 33, 41, 44, 54, 62-63, 71, 72, 90, 91, 104, 108-109, 115, 130, 133-134, 169-170, 176, 180, 182, 184, 194, 197, 213-214, 216, 218-219, 225, 232-233, 255, 256, 277, 279-280, 289, 310, 315, 319, 322, 323, 326, 329, 330, 338.

Jewett (Sara Orne), 41, 49.

Jones (Mrs Cadwalader), 329.

Journey, A, 5-6, 331.

Joy in the House, 35-36, 333.

K

Kerfol, 3, 27, 333.

L

Lady's Maid's Bell, The, 14, 332.

Lamp of Psyche, The, 4, 334.

Last Asset, The, 20, 332.

Lawrence (D. H.), 284, 315, 317.

Lee (Vernon), [Violet Paget], 158, 174.

Legend, The, 25-26, 333.

Lendemain, 16-17, 220-222, 336.

Letter, The, 13, 332.

Letters, The, 26, 333.

Leurs enfants, 5, 38, 115, 135, 147-154, 197, 233, 257-258, 316, 333, 336.

Lewis (Sinclair), 122, 164, 171, 314, 315, 325, 338.

Lewisohn (Ludwig), 308, 314, 338.

Life, 282, 284.

Livre des Sans-Foyer, Le, 330, 334.

Long Run, The, 28, 333.

Lovett (R. M.), 19, 129, 133, 134, 138-

139, 164, 195, 200, 257, 308, 330, 336.

Lubbock (Percy), 48, 84, 128-129, 179, 213-214, 215, 339.

M

Madame de Treymes, 59-63, 169, 224, 225, 228-229, 260-261, 265-266, 274-275, 277, 332.

Mansfield (Katherine), 317, 338.

Margaret of Cortona, 282, 283.

Marne, The, 64-66, 333.

Maupassant, 2, 6.

Mazzoni (G.), 157.

Melville (Herman), 170.

Meredith (George), 180, 232, 277.

Mérimée, 2.

Metteurs en scène, Les, 21-22, 77, 258, 332.

Michaud (Régis), 54, 87, 338.

Mission of Jane, The, 17, 223, 332.

Miss Mary Pask, 2, 31, 35, 38, 333.

Moore (George), 98, 256, 315.

Morgan (Charles), 317.

Morocco, In, 31, 299, 306-308, 335.

Mortal Lease, The, 287-288.

Mother's Recompense, The, 27, 33, 35, 102-109, 116, 140, 169, 177, 180, 190-

193, 197, 203-204, 233, 248-249, 259, 261-262, 322, 323, 333.

Motor Flight through France, A, 299, 302, 304-305, 335.

Moving Finger, The, 11, 332.

Mr Jones, 2, 32, 333.

Mrs Manstey's View, 3, 334.

Murry (J. M.), 229.

Muse's Tragedy, The, 5, 331.

N

New Year's Day, 66, 69-70, 333.

Nightingales in Provence, 292-293, 297.

Non Dolet, 291.
Norris (Frank), 309-310.

O

O'Brien (E. J.), 1, 338.
Old Maid, The, 66, 67-68, 197, 333.
Old New York, 66-70, 116-117, 155, 333.
Other Two, The, 14-16, 21, 35, 38, 209-213, 332.

P

Parini, 157, 159.
Pater (Walter), 174, 318.
Pelican, The, 8, 219, 331.
Philips (Stephen), 284.
Plein Eté, 31, 45, 49-54, 138, 187, 193, 233, 234, 314, 333, 336.
Poe (E. A.), 32, 170.
Pomegranate Seed, 34-35, 334.
Portrait, The, 8, 331.
Pot-Boiler, The, 20, 338.
Pretext, The, 20, 332.
Prévost (Marcel), 185.
Proust (Marcel), 179, 194, 315, 321, 326.

Q

Quiller-Couch (sir Arthur), 221.
Quicksand, The, 17-18, 332.

R

Racine, 133.
Reade (Charles), 156.
Reckoning, The, 16-17, 220-222, 332.
Recovery, The, 10, 20, 38, 332.
Reef, The, 5, 11, 54, 71, 91, 102, 107-108, 125, 128-134, 152-153, 167, 169-170, 190-193, 197, 215-217, 224, 225-226, 233, 261, 264-265, 309, 311, 318, 319, 322, 333.
Refugees, The, 32-33, 333.
Rembrandt, The, 10, 332.
Robinson (E. A.), 290-291.
Rod (E.), 89.
Roosevelt (Théodore), 168, 254-256, 294-295.
Ruskin (John), 66, 174.
Russell (F. T.), 187, 190, 339.

S

Saintsbury (George), 162.

Salettes, Les, 291-292.
Sanctuary, 38, 57-59, 332.
Sedgwick (H. D.), 57, 58, 339.
Seed of the Faith, The, 30, 333.
Sherman (Stuart), 17, 102, 105, 164, 219, 234-235, 339.
Siegfried (André), 109.
Son at the Front, A, 65, 87, 138-147, 177, 196, 197, 203, 207, 233, 259, 262-263, 268-270, 276, 281, 305-306, 320-321, 325, 333.
Souls Belated, 6-7, 331.
Sous la neige, 31, 39-49, 51, 67, 71, 179, 197, 198, 233, 313, 315, 320, 322, 333, 336.
Spark, The, 66, 68-69, 333.
Stendhal, 175, 181, 194.
Stephen (Leslie), 163, 178.
Strachey (Lyton), 133.
Sturgis (Howard), 80.
Summer, 31, 45, 49-54, 138, 187, 193, 233, 234, 314, 333.
Swift (Jonathan), 221.
Swinburne (A. C.), 174.

T

Tales of Men and Ghosts, 3, 22-26, 27, 333.
Temperate Zone, The, 29-30, 333.
Tennyson, 284, 298.
Thackeray, 54, 72, 156, 162-163, 175, 179-180, 194, 199, 212.
That Good May Come, 3, 334.
Tolstoi, 98, 179, 185-186, 194, 199, 326.
Tomb of Ilaria Giunigi, The, 288, 289-290.
Touch of a Vanished Hand, The, 331.
Touchstone, The, 20, 39, 55-57, 331.
Tourgouneuv (Ivan), 183, 185, 256.
Tragédie de la Muse, La, 5, 335.
Triumph of Night, The, 27, 333.
Trollope (Anthony), 62, 177, 194, 277.
Tryst, The, 293.
Tuscan Shrine, A, 302.
Twelve Poems, 282-298, 335.
Twilight Sleep, 110-116, 169, 197, 216, 233, 234, 248-253, 311-312, 318, 333.
Two Backgrounds, 288, 289.

U

Underwood (J. C.), 253-254, 339.

V

Valley of Childish Things and Other Emblems, The, 4, 334.
Valley of Decision, The, 9, 13, 39, 72, 126, 155-163, 176-177, 182, 183, 198, 311, 332.
 Van Doren (Carl), 40, 339.
Velvet Ear-pads, 29, 333.
Venetian Night's Entertainment, A, 13, 155, 332.
Verdict, The, 20, 332.
Vesalius in Zante, 282-283.
Voyages au front de Dunkerque à Belfort, 27, 299, 305-306, 330, 335, 336.

W

Walpole (Hugh), 227.
 Wells (H.-G.), 64, 227.
 Wendell (Barrett), 278.

Wharton (Edward), 328-329.
 Whistler (J.-M.), 220.
 Whitman (Walt.), 69, 284, 298.
 Wilde (Oscar), 220.
 Wilson (Edmund), 312.
 Wilson (Woodrow), 139.
Within the Tide, 294-295, 297.
 Woolf (Virginia), 314.
 Wordsworth, 206-207.
Writing a War Story, 31, 339.
Writing of Fiction, The 2, 3, 4, 9, 39, 65, 81, 90, 169, 175, 181, 188-190, 193-194, 200-205, 208-209, 213-217, 232-233, 334.

X

Xingu, 27, 333.
Xingu and other Stories, 27-28, 333.

Y

Young Gentlemen, The, 31, 333.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER. — Les Contes (1890-1904)	1
<i>Juvenilia. — The Greater Inclination — Crucial Instances. — The Descent of Man and Other Stories.</i>	
CHAPITRE II. — Les Contes (1908-1933)	19
<i>The Hermit and the Wild Woman and Other Stories. — Les Metteurs en scène. — Tales of Men and Ghosts. — Xingu and Other Stories. — Here and Beyond. — Certain People. — Human Nature.</i>	
CHAPITRE III. — Les Nouvelles de la Nouvelle Angleterre.	39
<i>Ethan Frome. — Summer.</i>	
CHAPITRE IV. — Les Nouvelles de New-York et de Paris.	55
<i>The Touchstone. — Sanctuary. — Madame de Treymes. — Bunner Sisters. — The Marne. — Old New-York. — Her Son.</i>	
CHAPITRE V. — Les Romans de New-York	72
I. <i>Le New-York d'avant-guerre. — The House of Mirth. — The Fruit of the Tree. — The Custom of the Country.</i>	
CHAPITRE VI. — Les Romans de New-York (suite)	102
II. <i>Le New-York d'après guerre. — The Mother's Recompense. — Twilight Sleep. — Hudson River Bracketed. — The Gods Arrive.</i>	
CHAPITRE VII. — Les Romans de « la Scène Internationale ».	128
<i>The Reef. — The Glimpses of the Moon. — A Son at the Front. — The Children.</i>	
CHAPITRE VIII. — Les Romans Historiques	155
<i>The Valley of Decision. — The Age of Innocence.</i>	
CHAPITRE IX. — Rapports entre l'œuvre de Mrs Wharton et celle d'autres romanciers.	169
<i>Romanciers américains : Henry James, Sinclair Lewis, Ellen Glasgow, Washington Irving. — Romanciers anglais :</i>	

Jane Austen, George Eliot, Thackeray. — Romanciers français : Balzac, Paul Bourget. — Romanciers russes : Tolstoï et Autres.

CHAPITRE X. — Les Romans de Situation, de Caractère, de Mœurs	187
Le roman de situation : Théorie, <i>The Mother's Recompense</i> , <i>The Reef</i> . — Le roman de caractère : Théorie, <i>The House of Mirth</i> , <i>The Custom of the Country</i> . <i>A Son at the Front</i> . — Le roman de mœurs : Théorie, <i>Considérations générales</i> .	
CHAPITRE XI. — Les Théories sur le roman	200
L'imagination créatrice. — Le Créateur et son milieu. — Théorie et emploi du conte. — Le point de vue.	
CHAPITRE XII. — Le Style.	218
Le cas de Howells. — La première manière. — La seconde manière. — La troisième manière. — La description. — Le dialogue.	
CHAPITRE XIII. — L'Histoire Sociale de New-York.	235
Le monde de Mrs Wharton et celui de Galsworthy. — Lily Bart et Bessie Westmore. — Undine Spragg. — Le monde de Ralph Marvell. — <i>The Age of Innocence</i> . — Le monde de Pauline Manford. — Définition de l'attitude de Mrs Wharton.	
CHAPITRE XIV. — L'Interprète de la France.	257
Le Paris de l'étranger : le Nouveau Luxe, les déracinés, les personnages de <i>The Reef</i> et de <i>Madame de Treymes</i> , Ellen Olenska, John Campton. — La France et les Français : Raymond de Chelles, Madame de Treymes, <i>Coming Home</i> , définition de la méthode de Mrs Wharton. — <i>French Ways and Their Meaning</i> : Mrs Wharton et la France.	
CHAPITRE XV. — Le Poète.	282
Les monologues dramatiques. — Les sonnets. — Les poèmes méditatifs. — Conclusion.	
CHAPITRE XVI. — Ouvrages d'Art et de Voyage	299
<i>The Decoration of Houses</i> . — <i>Italian Villas and Their Gardens</i> . — <i>Italian Backgrounds</i> . — <i>A Motor Flight Through France</i> . — <i>Fighting France from Dunkerque to Belfort</i> . — <i>In Morocco</i> . — Les Arts dans l'œuvre de Mrs Wharton.	
CONCLUSION.	313
Réputation et influence de Mrs Wharton. — Son isolement dans le roman américain d'aujourd'hui. — Le monde de Mrs Wharton. — Sa méthode. — La supériorité de ses romans	

sur ses contes et ses nouvelles. — L'art et la civilisation dans
son œuvre.

APPENDICE. — Note biographique.	328
BIBLIOGRAPHIE.	331
INDEX	341
TABLE DES MATIÈRES	346

